

أدب السودان
الغابة والصحراء
أم الجمال
البقاء للريح
توفيق صالح
رحيل آخر
مجاناً مع العدد كتاب:
مرايا يحيى حقي
الدوحة
www.aldohamagazine.com
العدد 71 - سبتمبر 2013
ملتقى الإبداع العربي والثقافة الإنسانية
فرانز فانون
نصير المعذبين
حياة ثانية

ثقافة الربيع العربي

لا يجادلك أحد في أن ثورات الربيع العربي قد قوّضت أركان حكم الاستبداد والقهر، واستبدلت بثقافته التقليدية ثقافة جديدة أحدثت تغييراً في نمط التفكير والنظرة إلى المستقبل.

وهذا الحراك الثقافي حمل لواءه أساساً مجموعة من الشباب الواعي الذي يطمع في أن يفتح صفحة جديدة في تاريخ الأمة العربية يبدأ معها تفكير ثقافي جديد قائم على التغيير والأخذ بمفاهيم وقيم كانت محرّمة أيام الاستبداد والقهر.

ولقد أصبح جلياً إسهام هذه الثقافة في رفع الوعي العام بقضايا مهمة سياسياً واجتماعياً وثقافياً ونجاحها في تشكيل وعي ثقافي جديد، لكنه ما زال في بداياته، وتتطلب ممارسته وتطبيقه وقتاً غير قصير.

من المؤكَّد أن التغيير لا ينجح إلا بدافع الرغبة فيه وحسن إدارته لضمان تحقيق أهدافه. وعملية التغيير نفسها مرتبطة دائماً بقواعد ومبادئ يلزم التنبُّه لها، لأن عدم مراعاتها يؤدي إلى الفشل في التغيير. والمشكلة الكبرى التي تواجهها ثورات الربيع العربي ليست في إرادة التغيير بل في إدارته. والتغيير لا يفرض بالقوة كما يريد البعض بل من خلال اتفاق جماعي قائم على الحوار البنّاء الذي يعزِّز تفاعل الجميع معه، ويهيِّئ فرصاً كثيرة وكبيرة لنجاحه. ثم إن التغيير لا يحدث فجأة، بل يحتاج إلى وقت، ولا يكون بالكلام والخُطَب بل بالممارسة والتطبيق. ولن تنجح ثورات الربيع العربي في التغيير المطلوب إلا إذا تعاضد الجميع من أجله، وأخلصوا النيّة للوصول إليه.

أما المطالبة بتطبيق النظام الديموقراطي في البلاد العربية فهي قائمة على إشكالات كبيرة منها تعدُّد وجهات النظر واختلافها حول هذا النظام وأفضل السبل لممارسته وتطبيقه، وعدم توافر الشروط اللازمة لتحقيق الديموقراطية في كثير من البلدان العربية، وصعوبة الوصول إلى صيغة مرضية لجميع الأطراف ومناسبة لظروف كل مجتمع عربي. وبرغم هذه المعوقات هناك اتفاق عام على ضرورة الأخذ بهذا النظام بوصفه أفضل صيغة لإدارة التغيير المطلوب بوسائل سلمية ولو تحقَّق ذلك بعد زمن طويل.

والمطالبة بالحرية حقّ أصيل يحفظ للإنسان كرامته، لكن الحرية نفسها مفهوم واسع المدلول متعدِّد المستويات، لا تُمنَح بلا مقابل أو ضابط، والذي يقيِّدها ويعلي من شأنها هو المسؤولية بحيث ينتج منها ما يسمى بالحرية المسؤولة التي تلتزم بما يضمن بناء الوطن ورعاية مصالحه وأمنه واستقراره، والحرص على حقوق مواطنيه بلا تمييز.

هل ستنجح ثورات الربيع العربي في ترسيخ قيم ثقافتها الجديدة وتمكين المواطن العربي من ممارستها في واقع حياته الجديد؟ هذا ما نرجوه، وإن طال انتظاره.

رئيس التحرير

جميع المشاركات ترسل باسم رئيس التحرير ويفضل أن ترسل عبر البريد الالكتروني للمجلة أو على قرص مدمج في حدود 1000 كلمة على العنوان الآتي:

تليفون : 44022295 (974+)

تليفون - فاكس : 44022690 (974+)

ص.ب.: 22404 - الدوحة - قطر

البريد الإلكتروني:

aldoha_magazine@yahoo.com

مكتب القاهرة:

34 ش طلعت حرب، الدور الخامس،

شقة 25 ميدان التحرير

تليفاكس: 5783770

البريد الإلكتروني:

aldoha.cairo@gmail.com

الدوحة

ثقافية شهرية

العدد 71

السنة السادسة - العدد الواحد والسبعون

شوال 1434 - سبتمبر 2013

تصدر عن

وزارة الثقافة والفنون والتراث

الـدوحـة - قـطـر

صدر العدد الأول في نوفمبر 1969، وفي يناير 1976 أخذت توجهها العربي واستمرت في الصدور حتي يناير عام 1986 لتستأنف الصدور مجددا في نوفمبر 2007. توالى على رئاسة تحريرالدوحة إبراهيم أبو ناب، د. محمد إبراهيم الشوش و رجاء النقاش.

الاشتراكات السنوية

داخل دولة قطر

الأفراد	120 ريـالاً
الدوائر الرسمية	240 ريالاً

خارج دولة قطر

دول الخليج العربي	300 ريال
باقي الدول العربية	300 ريال
دول الاتحاد الأوروبي	75 يـورو
أمـريـكـا	100 دولار
كـنـدا واسـتـرالـيـا	150دولاراً

رئيس قسم التوزيع والاشتراكات

عبد الله محمد عبدالله المرزوقي

تليفون : 44022338 (974+)

فاكس : 44022343 (974+)

البريد الإلكتروني:

al-marzouqi501@hotmail.com

doha.distribution@yahoo.com

ترسل قيمة الاشتراك بموجب حوالة مصرفية أو شيك بالريال القطري باسم وزارة الثقافة والفنون والتراث على عنوان المجلة.

الموزعون

وكيل التوزيع في دولة قطر:

دار الشرق للطباعة والنشر والتوزيع - الدوحة - ت: 44557810 فاكس: 44557819

وكلاء التوزيع في الخارج:

المملكة العربية السعودية - الشركة الوطنية الموحدة للتوزيع - الرياض- ت: 0096614871262 - فاكس: 0096614870809/ مملكة البحرين - مؤسسة الهلال لتوزيع الصحف - المنامة - ت: 007317480800 - فاكس: 007317480819/دولة الإمارات العربية المتحدة - المؤسسة العربية للصحافة والإعلام - أبو ظبي - ت: 4477999 - فاكس: 4475668/ سلطنة عُمان - مؤسسة عُمان للصحافة والأنباء والنشر والإعلان - مسقط - ت: 009682493356 - فاكس: 0096824649379/ دولة الكويت - شركةالمجموعة التسويقية للدعاية والإعلان - الكويت - ت: 009651838281 - فاكس: 0096524839487/ الجمهورية اللبنانية - مؤسسة نعنوع الصحفية للتوزيع - بيروت - ت: 009611666668 - فاكس: 009611653260/ الجمهورية اليمنية - محلات القائد التجارية - صنعاء - ت: 00967777745744 - فاكس: 009671240883 / جمهورية مصر العربية - مؤسسة الأهرام - القاهرة - ت: 002027704365 - فاكس 002027703196/الجماهيرية الليبية - دار الفكر الجديد لاستيراد ونشر وتوزيع المطبوعات - طرابلس - ت: 0021821333260 - فاكس: 00218213332610 / جمهورية السودان - دار الريان للثقافة والنشر والتوزيع - الخرطوم - ت: 0024915494770 - فاكس: 00249183242703 / المملكة المغربية - الشركة العربية الإفريقية للتوزيع والنشر والصحافة، سبريس - الدار البيضاء - ت: 00212522249200 - فاكس:00212522249214/ الجمهورية العربية السورية - مؤسسة الوحدة للصحافة والطباعة والنشر والتوزيع - دمشق - ت: 00963112127797 -فاكس:00963112128664

الأسعار



دولة قطر	10 ريالات	الجمهورية اللبنانية	3000 ليرة
مملكة البحرين	دينار واحد	الجمهورية العراقية	3000 دينار
الإمارات العربية المتحدة	10 دراهم	المملكة الأردنية الهاشمية	1.5 دينار
سلطنة عمان	800 بيسة	الجمهورية اليمنية	150 ريالاً
دولة الكويت	دينار واحد	جمهورية السودان	1.5 جنيه
المملكة العربية السعودية	10 ريالات	موريتانيا	100 أوقية
جمهورية مصر العربية	3 جنيهات	فلسطين	1 دينار أردني
الجماهيرية العربية الليبية	3 دنانير	الصومال	1500 شلن
الجمهورية التونسية	2 دينار	بريطانيا	4 جنيهات
الجمهورية الجزائرية	80 ديناراً	دول الاتحاد الأوروبي	4 يورو
المملكة المغربية	15 درهماً	الولايات المتحدة الأميركية	4 دولارات
الجمهورية العربية السورية	80 ليرة	كندا واستراليا	5 دولارات

الغلاف:





Ronald Brooks Kitaj

أمريكا (1932 - 2007)

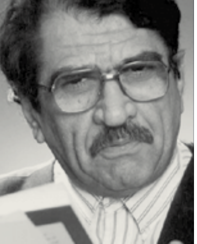
مجاناً مع العدد:

مرايا يحيى حقي

تقديم:صبري حافظ



رحيل



شيركو بيكه
شاعر كردستان

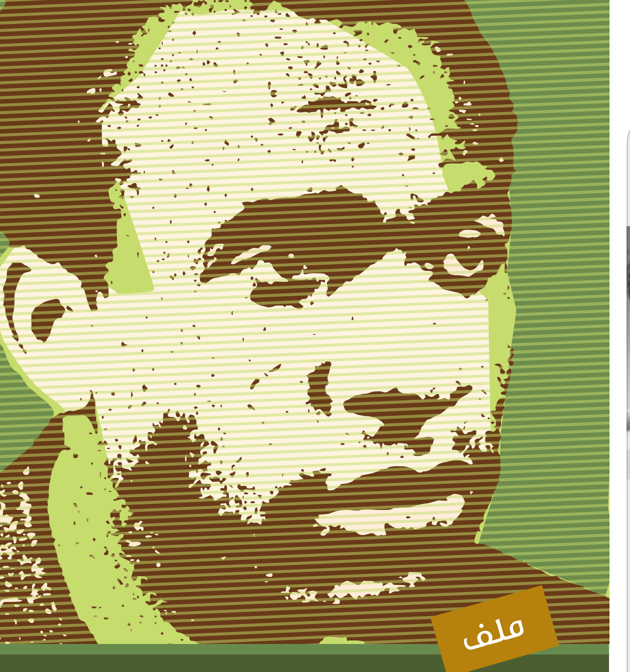
ذكرى



عبدالله الطيب
المتعدد



ليديا داڤيز:
الحبكة أهم من الشخصيات واللغة



ملف

فرانز فانون حياة ثانية

المغرب

ربيع الصحافة الإلكترونية



الرباط - عبدالحق ميفراني

خلال الأزمة الأخيرة التي شهدها المغرب، أو ما اصطلح على تسميتها (DanielGate)، في ملف الإسباني دانيال كالفان، المدان باغتصاب 11 طفلاً مغربياً، والمحكوم عليه بثلاثين سنة سجناً قضى منها سنتين فقط، استطاعت الصحافة الإلكترونية في المغرب أن تشكّل مصدراً للمعلومة، وتزاحم الأخبار الواردة في الصحافة الورقية اليومية. رغم أن العديد من الدراسات السابقة أثبتت أن الصحافة الإلكترونية تواجه صعوبة في الحصول على المعلومة، وسبق لدراسة للمنظمة الإسلامية للتربية والعلوم التأكيد، في تقييم ميداني أنجزته الرابطة المغربية للصحافة الإلكترونية، أن جلّ الفاعلين في مجال الصحافة الرقمية طالبوا بضرورة إصدار قانون منظّم للقطاع.

لقد تمكنت جرائد إلكترونية مثل «لكم، كود، الزنقة 20، كيفاش وهيسبريس،...» من حيازة السبق في إثارة موضوع «العفو»، ومتابعة حيثيات القضية، التي هزّت الرأي العام بأكمله، وتحوّل الفيسبوك وتويتر، لأسبوع كامل، إلى فضاء للاحتجاج وتأجيج المطالبة بمراجعة العفو، وزادت الوقفة التي نظمت أمام البرلمان للاحتجاج على عفو الملك من تحوّل الجرائد الإلكترونية ومواقع الإنترنت إلى مصدر أقرب إلى الحقيقة ومتابعة قريبة لتفاصيل الملف.

تراجع الملك عن العفو، وطالب بفتح تحقيق، وأقيل مدير مديرية السجون. ولأول مرة يحدث أن تتراجع المؤسسة الملكية عن عفو من هذا القبيل، بل وأن تصدر بلاغات يومية في الموضوع، وتزامن هذا الموقف مع حراك الشارع ومطالبات أسر الضحايا، والذي استطاعوا أن يخلقوا رأياً عاماً، ساهم الفضاء الرقمي في نشره، بل استطاعت واحدة من الجرائد الإلكترونية أن تتحوّل إلى مصدر متواصل للمعلومة وللخبر حتى لأهم القنوات الإخبارية مثل (فرانس24).

يبدو أن مرحلة النضج التي تعرفها الصحافة الإلكترونية في المغرب، يدفع في اتجاه تبنّي موقف خلاصات دراسة الـ «إيسيسكو» الداعية إلى إصدار قانون ينظّم هذا القطاع، وهو ما سيشكّل نتيجة عادية لملأ الفراغ القانوني والتنظيمي بالقطاع، فَجُلّ المواقع والصحافة الإلكترونية والعاملين بها يتخوّفون من أن «محتوى صحفهم لا يتمتع بالحماية الفكرية اللازمة» ناهيك على الصعوبات التي تواجههم في الحصول على المعلومة. لكن، في المقابل، يجب الاعتراف أننا نتحدث عن قطاع لا يزال في طور التهيكل وغير ممأسس، الكثيرون يعاملون عامليهم على أساس تطوُعي، وبعضهم لم يخضع لأي تكوين، والكثيرون جاؤوا من الصحافة الورقية، ويعاملون الصحافة الرقمية بالعقلية نفسها وكأن لا شيء تغيَّر. لا يوجد في المغرب مقاولات فعلية للصحافة الإلكترونية، ناهيك عن الجهل التام ببنيات هذه الصحافة. كما أن جلّ هذه الصحف تحظى بتمويل ذاتي، في ظل غياب الإشهار وعدم انفتاحه كلياً على هذا القطاع. في المقابل، شهد المغرب خلال السنوات الأخيرة، وابتداء من الألفية الجديدة ثورة فعلية في هذا القطاع. وحسب إحصائيات سابقة عرف إنشاء الصحف الإلكترونية، منذ بدايته قفزة نوعية قدرت بـ17 في المئة سنة 2009، ووصلت نروتها سنة 2010 بـ 25 في المئة بإنشاء أكبر عدد من الصحف الإلكترونية «66 صحيفة» التي تمتد في عدد كبير من المدن المغربية، وأحياناً حتى في مدن صغيرة أو قرى.

في الوقت الذي أجمع فيه إعلاميون على تردّي أوضاع الصحافة الورقية في إطار سلسلة الندوات التي تنظّمها منظمة حريات الإعلام والتعبير، أسهم ملف «العفو على مغتصب الأطفال الإسباني» محكّاً حقيقياً للصحافة الإلكترونية في المغرب، وجعلها توسّع قاعدة قرّائها، بل ودفعت الدولة بأنظمتها المركزية واللامركزية إلى التفكير الجدي في هذا اللاعب الصحافي المحوري الجديد.

الجزائر

بحثاً عن ناشر مستقل

الجزائر: نوّارة لحرش

واقع النشر في الجزائر ليس بخير. سنوياً، كُتُب تُمنَع، ودور نشر تُحرَم من الدعم. مع ذلك، كثير من التجارب تحاول كسر مركزية القطاع، وفتح آفاق جديدة، للكتاب وللمبدع في البلاد.

منشورات فيسيرا، واحدة من الدور التي أثبتت حضوراً في السنوات الأخيرة، ستصدر عناوين كثيرة شهري سبتمبر/أيلول، وأكتوبر/تشرين الأول، ومن المرتقب أن تتزامن بعض الأعمال مع موسم الدخول الأدبي. وبعض من كتبها استفاد من دعم الوزارة، وهذا ما صَرَّح به مدير الدار توفيق ومان: «نعم لقد استفادت دار فيسيرا من دعم نسبي من طرف وزارة الثقافة، وهذا ما يعطي الدار نفساً جديداً ومواصلة نشر كل ما هو إبداع أدبي، نحن نراهن على الأصوات الشابة التي أثبتت تألُّق قلمها في الساحة الجزائرية والعربية، وهذا الرهان بحاجة إلى دعم التمويل كي يكتمل». لكن يبدو أن دعم الوزارة لا ينهي بعض المشاكل التي تعاني منها دور النشر في الجزائر، وهذا ما يقوله ومان صراحة: «بالنسبة للمشاكل، طبعاً تعترضنا مشاكل التوقيت والطبع، وهذا بسبب الضغط الذي على المطابع، خصوصاً عندما يقترب موعد الصالون الدولي». ويضيف ومان مستطرداً: «طبعاً التمويل أكبر عائق حين تحجم الوزارة عن الدعم، نحن نعلم أن النشر باهظ التكاليف، ومع هذا صمدنا لحدّ الآن. ومن خلال التزامنا وعملنا الجيد والملتزم انتزعنا ثقة وزارة الثقافة وتحصّلنا على الدعم، لكن هذا لا يكفي، ونعتبرها جرعة أوكسجين كي نتنفس بها فقط». ويختم تصريحه قائلاً: «المشكل الوحيد التمويل طبعاً، وكذلك المخرجون أصحاب العمل المتقن والفني الرفيع، هناك نقص في الفنيين. كل دار نشر تشتكي من ضعف الفنيين الجزائريين، ولهذا نحن نأخذ وقتاً أطول في إصدار العناوين. وهذا يرجع بالسلب على الإنتاج من ناحية الوقت (الزمن) وكذالك من ناحية الجودة التي تضاهي الإنتاج العربي والإنتاج العالمي».



من جهتها، تصرّح مديرة منشورات الاختلاف آسيا موساي: «نعم، نتوقع أن تكون لنا كتبٌ مدعومة من الوزارة في إطار الصندوق الوطني لترقية الفنون والآداب». ومن جهة تعترف أن العراقيل كثيرة وموجودة، إذ تقول في هذا السياق: «أما عن العراقيل فهي مالية بالأساس. إمكاناتنا محدودة للغاية، ولا تلبّي جميع طموحاتنا».

أما الناشر أحمد ماضي، مدير دار الحكمة للنشر والتوزيع ورئيس نقابة الناشرين الجزائريين فقد صرح في أكثر من مناسبة أن سياسة صناعة الكتاب في الجزائر لم تشهد ازدهاراً مقارنة بالدول الأخرى، وأنها تراوح مكانها، وهذا راجع للسياسة الرجعية التي تنتهجها الوزارة الوصية معتبراً أن قلة انتشار المكتبات في الجزائر وإهمال البعض منها ساهم في تراجع سوق الكتاب. ماضي صَرَّح أن دار الحكمة تستعدّ لإطلاق سلسلة كتب للأطفال، واعترف بأن الدار ابتعدت كثيراً ولسنوات عن هذا المجال، وأنها ستعود بقوة. المتحدث نفسه تطرَّقَ أيضاً لإشكالية الدعم: «منذ 2007 لم تستفد دارنا من أي دعم، في كل مرة نقدِّم قائمة كتبنا في الموعد المحدّد، وكذا مشروع العناوين التي نشتغل عليها، لكن الوزارة لا تولي اهتماماً لمشاريع دار الحكمة، وتقابلها باللامبالاة والّلا ردّ. للأسف مشاكلنا مع وزارة الثقافة وصلت إلى حد التخمة. شخصياً نسيت تماماً أن هناك (وزارة)، ونحن كدار نشر، نعمل بأموالنا الخاصة، ونحاول أن نكون في المستوى وفي كل المواعيد، وصدقاً لم نعد نشعر أننا بحاجة إلى دعم وزارة الثقافة، فدارنا حقَّقت مشروعها، وهذا بفضل حكمتها وسياسة العمل المنتَهَجة منذ انطلاقها وبروزها في ميدان النشر والتوزيع».

تـونس:

صيف ساخن

تونس- عبد المجيد دقنيش

هذا العام، جاء صيف تونس الثقافي باهتاً. حادثة اغتيال المناضل السياسي محمد البراهمي(25 تموز/يوليو) تسببت في تعليق كثير من النشاطات و الفعاليات الفنية، وخلَّفت صدمة في المجتمع التونسي بكل تلويناته وأطيافه، وردود فعل موحدة من المواطن البسيط إلى الأحزاب السياسية و الطبقة المثقفة، والذين هبّوا سريعاً إلى الشارع مندّدين بمحاولات وأد ثورة 2011، ومعبّرين عن أسفهم عن حجم الرجّة التي حصلت لهم خاصة وأن المجتمع التونسي مازال لم يفق بعد من حادثة الاغتيال الأولى التي وقعت قبل حوالي سبعة أشهر وراح ضحيتها المناضل الآخر شكري بلعيد.ولتأصيل هذه الظاهرة(ظاهرة الاغتيال) الغريبة عن المجتمع التونسي والاقتراب أكثر من ردود أفعال بعض المبدعين والمثقفين التونسيين، وما تركته هذه الحادثة الأليمة في نفوسهم ووجدانهم عاطفياً ومعرفياً وثقافياً، كان لنا هذا الاستطلاع..

الروائي إبراهيم درغوثي: لحظة فارقة وأجواء ملبَّدة

يوم 6 شباط الماضي وصلني نبأ استشهاد الرفيق شكري بلعيد. كان الخبر رهيباً حتى أنني ما قدرت على تصديقه في الوهلة الأولى . فمنذ الاغتيال الشهير للنقابي فرحات حشاد(1952) ظل دويّ الاغتيالات السياسية خافتاً في تونس (خاصة أن الاغتيالات التي جرت في بداية الاستقلال بين أنصار بورقيبة وابن يوسف بما فيها اغتيال هذا الأخير لم تجد الصدى الكبير وقتها) إلا أن ما وقع صبيحة 6/فبراير شباط الماضي كان له وقع الصاعقة. بلعيد رجل سياسة بامتياز. ولكن ما دعاني للاستغراب في واقعة محمد البراهمي هو أن هذا الرجل من طينة أخرى، فهو يبدو هادئاً في كل مواقفه، ويتصرَّف حتى في أحلك الظروف بحكمة. فهذا الناصري العروبي المناضل في الجبهة الشعبية بإصرار ظل بعيداً عن صخب الظهور المشهدي في الساحة السياسية في تونس، ولم أكن أتوقع أبداً أن تمتد له يد القتل. ولكن ظهَر أن تخميناتي لم ترتقِ إلى مقاصد المعتدين في كتم كل الأصوات التي تختلف معهم، سواء أكانت صاخبة هادرة كصوت شكري بلعيد أم كانت هادئة رصينة كصوت محمد البراهمي.



إبراهيم درغوثي

إن تونسنا الجميلة التي لم تعتد على هذه الأجواء الملبَّدة بغيوم العنف تعيش الآن لحظة فارقة. ولئن مرت لحظة الاغتيال الأولى دون أن تحدث الصدمة الكبرى لدى كل الفرقاء السياسيين، فإن الاغتيال الثاني لمناضل كبير في الساحة السياسية التونسية لن يمرّ مرور الكرام. فتونس ما قبل 25 يوليو لن تكون أبداً تونس

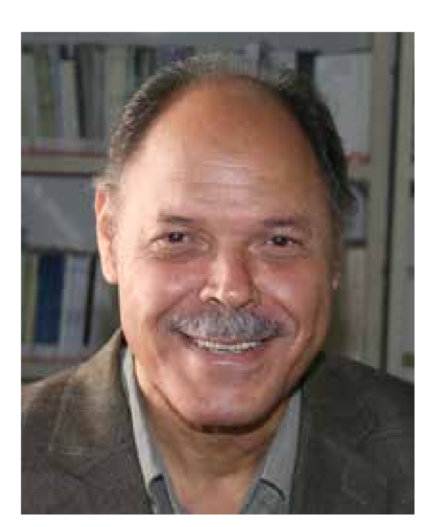
ما ما بعد ذاك التاريخ.

الفنانة الملتزمة أمال الحمروني: الغد أفضل مهما كانت الصعوبات

لقد انتابتني الكثير من الأسئلة والأحاسيس، وتشوَّش ذهني بعد حادثة اغتيال محمد البراهمي، فالاغتيال كان متوقعاً ولكن بقي فقط الشخص المقصود وتاريخ التنفيذ. وهذا نتيجة لما نعيشه من توتر وعنف منذ فترة ليست بالقصيرة. وهذه المؤشرات أصابتنا بالخوف والإحساس بأن شيئاً ما سيحدث، وسيقع اغتيال آخر شبيه باغتيال لطفي نقض(2012) وشكري بلعيد، وبان بالواضح أن الدولة ومؤسساتها أصابها الوهن والانفلات، ولم تعد قادرة على حمايتنا وحفظ أمننا. وهذا كله طبعاً نتيجة طبيعية للزلزال الكبير الذي وقع في تونس والمنطقة العربية ككل رغم أن الشعوب كانت تمنيّ النفس بمرحلة استقرار وتوازن وواقع أكثر حرية وديموقراطية. الحكومة عجزت عن حمايتنا وعن توحيدنا. شخصياً لم أفق بعد من صدمة اغتيال الشهيد شكري بلعيد إلى أن نزل عليَّ زلزال أخر متمثلاً في اغتيال الفقيد محمد البراهمي.وعكس شكري الذي أعرفه عن قرب فإن الشهيد محمد البراهمي التقيته في مرات قليلة وهو شخص خلوق ومعتدل كثيراً وبشوش ومدافع عن الحق وربما هذا ما عَجّل باغتياله،وسيعجِّل باغتيال شخصيات أخرى معروفة بدفاعها عن المد الثوري والحريات.

وبالنسبة لإمكانية ظهور عمل إبداعي عن هذا الحدث أعتقد أن اللحظة الإبداعية متوقفة الآن، والتفاعل صعب أن يتم بعد هذه الفترة القصيرة من الاغتيال،يجب أن تكون هناك مسافة فاصلة بما يكفي لإنتاج عمل جيد ومتقن، وبكل صراحة فأنني كنت بصدد التحضير لعمل فني عن الشهيد شكري بلعيد، وهو في اللمسات الأخيرة، ولكن بعد حادثة الاغتيال وما وقع لجنودنا في جبل الشعانبي أحسست أنه لابد من التريُّث، ولابد من تعديل هذا العمل بما يتماشى والأوضاع الراهنة والمستجدّات المتسارعة.


أمال الحمروني


محمد الخالدي

أعتقد أن مصيرنا أن نكون في المركب نفسه والقطار نفسه مهما كنا مختلفين، ويجب أن نسعى للتعايش حتى يصل القطار إلى بَرّ الأمان. وآمل أن يكون الغد أفضل مهما كانت الصعوبات والعراقيل. وهذا ما نؤكد عليه في كل أغانينا ومشروعنا الفني كله ولعلني هنا أستحضر هذا المقطع من أغنيتي «هيلا هيلا يا مطر» التي كتب كلماتها الشاعر المتميز آدم فتحي حيث يقول: «قَطْرةْ قطْرَة عَ الدُرُوبْ/ غَنّي لِعْطَش القُلُوبْ/وما تْخافِي السَحابْ يا خضْرا/الصَفْو مِنْ بَعْد الكدَرْ/ضُمّيني وبِلّي لي رِيقِي/وغَطّي بلْحافِكْ رَفِيقِي/مَهْما عَثَّرْني طَرِيقِي/ المَسِيرَةْ تَسْتَمرّ...».

الشاعر محمد الخالدي: قدرة النُّخب المثقفة على بثّ الوعي

بقدر ما وقع خبر اغتيال المناضل محمد البراهمي عليّ وقع الصاعقة فإنني لم أتفاجأ مع ذلك بالنبأ، فقد كانت كل الدلائل تشير إلى وقوع مثل هذه الجرائم نظراً لأن المناخ العام مهيَّأ لها.وهذا أيضاً نتيجة طبيعية لما أحسسناه ولاحظناه من تحريض على العنف في الأماكن العامة وفي بعض وسائل الاعلام.عملية الاغتيال هذه تستهدف القضاء على ثقافة كاملة هي ثقافة المعرفة والتسامح والحوار، فمرتكبو مثل هذه الجرائم عادة ما يكونون مسكونين بقوة تدميرية هائلة تقود دائماً إلى العنف والغاء الآخر المغاير لتوجُّهاتهم الظلامية.

شخصياً لم أعرف الفقيد عن قرب، ولكنني أعرف سيرته وتوجُّهه الفكري الأيديولوجي المعتدل والقريب من فكري وفكر كل إنسان يؤمن بثقافة الحوار والنقاش والديموقراطية.ويبدو أن خيارات محمد البراهمي القومية العروبية المنفتحة على الثقافات الأخرى كانت السبب المباشر لاغتياله.

اليوم التحدي مطروح على المبدع والمثقف كي يقاوم هذا المد الظلامي من موقعه ومواقفه وكتاباته وأعماله وانخراطه في النضال المعرفي والسلمي ضمن منظمات المجتمع المدني.نشر الوعي في المجتمع ومقاومة كل أشكال الموت التي يزرعها الظلاميون خدمة لأجندات مشبوهة. ومثل هذه المجموعات والتنظيمات الظلامية، تسعى إلى تقسيم الأقطار العربية أفقياً وعمودياً، وإذا لم يتوافر عامل التقسيم هذا كتعدُّد الأعراق والطوائف عمدوا إلى تقسيم المجتمعات إلى مسلمة وكافرة.ولابد من الإشارة إلى أن مقاومة ومناهضة مثل هذه المشاريع السوداوية تتوقف على قدرة النّخب المثقفة على بثّ الوعي والممانعة من خلال مشاريع إبداعية وثقافية واضحة،وكذلك على قدرة المجتمع المدني التونسي والمجتمع العربي على التوحُّد والصبر.



شعارات التأسيس في الثورة السورية

عمر كوش

تميَّزت الثورة السورية بمشهديات متنوّعة، وبشعاراتها السياسية والمطلبية والاجتماعية، واختلفت لغتها باختلاف مراحل أو أطوار الثورة، التي بدأ حراكها الشعبي سلمياً، ثم بات لها مركبات ومكوّنات وأطر تنظيمية وسياسية وإعلامية وعسكرية، وتحولت من ثورة تنشد الحرية إلى ثورة التحرر أيضاً.

وصدحت حناجر المحتجين في التظاهرات السلمية بشعارات عفوية أحياناً، ومفكَّر فيها في غالب الأحيان، لكنها اكتسبت حمولات عديدة مع تحوُّل التظاهرات اليومية إلى مشهديات بصرية وجسدية، وتشكيلات فنية، تمازجت فيها شعارات وأغاني الثورة الجديدة مع ما يختزنه الموروث الشعبي من أغاني وأهازيج وعراضات، محلية شعبية، مع ابتكارات فنية جديدة، لم تشهد سائر ثورات العالم الحديث مثيلاً لها.

وركَّزت الشعارات المرفوعة على الكرامة والحرية، حيث انطلق شعار «الشعب السوري ما بينذل» بوصفه أول شعار في الثورة السورية هتفت به جموع من السوريين في منطقة الحريقة بدمشق، وتأقلم الشعار نفسه في درعا في صيغة «الموت ولا المذلة»، بعد سقوط عدد من الشهداء، ثم تحولت لغة الشعارات، من رفض المذلة وإعلاء قيمة الكرامة وتفضيل الموت على الخضوع إلى المطالبة بالحرية، وجعلها مقام تشييد للغة الثوار، وذلك بالتلازم مع رفض الاستمرار في العيش في ظل الوضع القائم. وبات شعار «الله، سورية، حرية وبس»، يكمل ثنائية الكرامة والحرية، بوصفهما مركَّبا التأسيس للثورة السورية.

ومع تزايد سقوط الشهداء وسيلان الدم في الشوارع والساحات تغايرت الشعارات، لتطالب بإسقاط النظام ورحيل رمزه، ولإظهار التضامن والتعاضد مع مختلف المدن والبلدات التي تعرَّضت للقمع الشديد. وعند بروز المكوّن العسكري من منشقّين عن الجيش النظامي ومتطوعين، راحت

الشعارات تطالب بالتدخل وحماية المدنيين، وتحيّي الجيش الحرّ، وتطالب بالتسليح، وسوى ذلك.

وتشير لغة الشعار السياسي في الثورة السورية إلى رمزية خاصة، وإلى تحوّلها وتجسّدها في ثنايا خطاب يتوجّه إلى عموم السوريين، حتى باتت مكوناً أساسياً للتواصل بين المحتجّين والجمهور العام، وإطاراً للمفاهيم الثقافية والسياسية والاجتماعية، الأمر الذي شكّل ظاهرة لِمَأْسَسة مفاهيم الثورة، ومخاطبة جموع الداخل والخارج، وراحت تنهل من معين حياة الناس وعيشهم وذاكرتهم، وتعكس طموحاتهم ومطالبهم وآمالهم وتطلعاتهم، ولها تفاعلاتها الداخلية والخارجية.

وقد نظر الفيلسوف الألماني مارتن هايدغر إلى اللغة كأحد المكوّنات الأساسية، التي لا تشكّل وسيلة للتواصل بين الناس فحسب، بل إطارًا يحدّد المفاهيم الثقافية والسياسية والاجتماعية التي تشكّل المنظومة الفلسفية لمجتمع ما. ومن ضمن هذه المفاهيم ما يرتبط إلى حدّ ما بمسألة «رمزية» اللغة، وهي مسألة يغوص فيها الناس من دون إدراك أو بشكل لا واعٍ.

وفي شعارات التأسيس للثورة، اختُصِر الشعار السياسي في أبسط صوره، في كلمة واحدة، هي «حرية»، يؤطّرها الترداد وحركات الأيادي والأجساد، وتصدح بها حناجر المحتجين، صغاراً وكباراً، نساء ورجالاً. ويستمد اقتضاب الشكل روحيته من تركيب المعنى، بالنظر إلى أن هذا اللفظ البسيط يحيل في البداية إلى معرفة ثقافية خاصة في اللغة العربية، لكن هذه المعرفة تتجاوز حدود ما تمثّله الدائرة اللسانية، لأنه اكتسب بعداً عربياً ثم بعداً عالمياً. والفضل يعود إلى الثورات العربية في تحوُّل الشعار إلى مفهوم له أبعاد إجرائية متنوعة على مستوى القراءة، حتى باتت كلمات مثل «حرية» و«ارحل» مقروءة عالمياً، وغدت كل منها علامة من غير تركيب، تقترح خطابات عالمية، وتترك ضمن المقولات المشكلة.

ولا يغيب عن لغة شعارات الثورة عنصري الذات والذاكرة، فـ «أنا» المحتج ليست حاضرة في صرخاته فقط، بل حاضرة في أكثر من خطاطة وشعار. وتحوّل العديد منها إلى مقولات مفهومية في الثورة، وحوّلت أصحابها إلى أيقونات.

وقد جرت الإحالة في أكثر من شعار إلى الذاكرة السورية والتاريخ السوري، حيث راح المحتجّون في درعا، مثلاً، يردِّدون شعاراتهم على وقع الأهازيج، التي تزخ بها منطقة حوران، من «الميحة»، و«السحجة»، و«الدرازية»، و«الجوفية»، و«الشعرافية، و«الحورانية»، و«الشمالية» و«النسورانية». ولعبت الأهازيج والعراضات ومختلف أنواع الدبكات والرقص دورها الخاص في التأثير المباشر في الناس، وفق طبيعة تعبيرية خاصة. وباتت تتحكم في الانفعالات، ولا تكترث للمفاهيم، بوصفها شعلة تضيء ظلاماً. وفي حالات الانفعال لا يفكر الإنسان، لذلك ارتبطت الموسيقى والأهازيج بالجسد الفاعل، والجسد المتحرك. وهذا ما يميز طبيعة الهوى، بوصفه تجاوز الحدود العادية المحرّر للانفعال والدافع به في كل الاتجاهات. وقد تتحقق ذلك في التظاهرات التي عمّت مختلف المدن والبلدات والقرى السورية، من خلال تلاطم أمواج أجساد المتظاهرين في مشهديات، لم تعرفها سوريا من قبل، وذلك طوال السنة الأولى من عمر الثورة السورية.

ولعل الجديد الذي قدمته الثورة السورية في حركات الجسد هو مشهدية تسونامي الأجساد، والكرنفالات المرافقة لها، حيث، وبتنظيم متناغم ومدروس، تصطفّ أجساد المتظاهرين بشكل خطوط وصفوف أو دوائر في ساحة أو شارع، ثم مع ترداد الشعارات يجلسون دفعة واحدة، وحين تشتدّ الحماسة في مقطع معيَّن من الشعارات أو الأغاني، تنهض الأجساد دفعة واحدة، يليها الارتفاع ثم الانخفاض في حركات تشبه الأمواج المتتالية بتسارع متناغم، مشكّلة تسونامي أجساد بشرية.

ولا شك في أنه لا يمكن للمحتجين أن يتظاهروا لساعات وأيام وشهور دون أن يغنوا، وينتجوا أغانيهم الخاصة بهم في كل منطقة أو حي أو بلدة، ويرددوا شعارات لها وقع وتأثير في الأذن قبل العقل. وباعتبار أن الدبكة المرافقة للأهازيج والعراضات تطاول الجانب الحسي من الإنسان، فإن هذا الجانب عندما يتجسد في الجسد الثائر، فإنه يحتاج إلى طاقة روحية، لكي يستمر، ويفرز كل طاقاته ومكنوناته، فكثير من المتظاهرين اكتشفوا أجسادهم وأصواتهم، لأول مرة في حياتهم في ميادين التظاهر وفسحات الحرية.

وإن كانت مشهدية الانفعال تختزن طاقة تعبيرية تسعى الكلمات إلى تنظيمها وترويضها، فإن اللغة الثورية التي وظفها حراك الشباب السوري في التظاهرات وميادين العمل الميداني المختلفة، أنتجت فكراً ثورياً جديداً، مختلفاً كل الاختلاف عن لغة ثوريّي الأمس، ثوريّي أفكار وأحزاب ومخلّفات الحرب البادرة وما بعدها. وهو أمر يفسِّر وجود هوّة كبيرة بين خطاب الثائرين السوريين وخطاب مختلف مجالس وتنظيمات وهيئات المعارضة السورية، بل ويبدو أحياناً أن خطاب بعض شخصيات المعارضة المتقادمة، يفترق تماماً عن خطاب جيل الثورة الجديد، بل، ويقترب ويلتقي في أجزاء منه مع خطاب السلطة الاستبدادية.

وفي المقابل، فإن السلطة الاستبدادية أنتجت على مدار أربعة عقود لغة استبدادية، بحيث باتت اللغة العربية التي يتكلم بها أهل الحكم لغة تسلُّطية قمعية، نتيجة الاستبداد المتعدِّد المركبات والحوامل. ويمكن تتبُّع الدور الذي مارسته لغة السلطة، عبر الشعارات الفارغة التي رفعتها، وأسهمت في تثبيت سطوتها وهيمنتها، ونشر ثقافة الخوف، وفي صناعة أسطورة الزعيم الأوحد، وتعزيز ديكتاتوريته، وفي شلّ قدرة الآخرين على المقاومة والرفض.

غير أن زمن الثورة حطم جميع دوائر الخوف، وكسر كل الحواجز، وأنتج لغة للشعار السياسي، ساهمت في كشف طبيعة لغة السلطة، التي تُعدّ نموذجاً للخداع والتضليل، وفي الوقت ذاته، أداة القهر الأساسية. وقد فقدت السلطة القامعة قدرتها في السيطرة على أفعال الناس، وبات أصحابها يدركون أن لا مكان لهم في العالم الجديد الذي خلقته الثورة.

روسيا السمراء

موسكو: منذر بدر حلوم

عبارة (السمر في موسكو)، تصلح عنواناً لأي عمل فني أو اجتماعي- سياسي، أو غيرهما. فثمة تحت العنوان آمال وآلام. كان السمر ذات يوم إخواناً للبيض، وإذا بهم يتحولون، بين يوم وليلة، إلى أقرباء فقراء، في أحسن الحالات، ومهاجرين وإلى ما هو أسوأ من ذلك في معظم التعاطي الواقعي الحي معهم. بحسب مدير مركز البحوث الاجتماعية السياسية ستيبان لفوف، فإن نسبة 77 % من الموسكوفيين، وبناء على استبانة للرأي أجريت بداية هذا العام، يطالبون بتشديد قواعد الهجرة، و 75 % منهم يطالبون بتشديد العقوبات على المهاجرين غير الشرعيين، مقابل 12 % فقط يرون ضرورة تخفيف الإجراءات.

قد لا تكون العلة في اللون، فاللقمة بحد ذاتها لون. كانت ذات يوم هوية، هي (مواطن سوفياتي). وكانت هوية حقيقية. فلم يكن الطاجيكي يختلف عن الجورجي عن الأرمني عن الأذري.. أو الروسي، في الحقوق والواجبات أمام الوطن السوفياتي. وكان ثمة اشتغال على تنمية متوازنة تعادل القول أو تحاوله. وأمّا تلك الفروق التي كانت قائمة بين سكان الجمهوريات السوفياتية وسكان روسيا، فلم تكن تختلف كثيراً عن الفروق بين أقاليم روسيا نفسها وأريافها وعاصمتها ومدنها الكبرى. وفي جميع الأحوال، كانت روسيا طوال العهد السوفياتي أمّاً للجميع، وكان لها ما للأم من سلطة وحظوة. أمّا الفروق فكانت فروقاً في أنماط العيش والثقافات، رغم طغيان الثقافة السوفياتية الجامعة وأيديولوجيتها ووسائل فرضها، من ستالين (1879 - 1953) إلى بريجنيف (1906 - 1982)، وكانت فروقاً في تاريخ تنمية الأطراف السوفياتية عن مركزها الروسي. ولكن الجميع كانوا مواطنين سوفياتيين. والأهم أن اللكنة المميزة لكل شعب كانت تستدعي ابتسامة لا نفوراً أو رهبة، وكان الفرق جذاباً في الغالب الأعم من الحالات. وكان يتم التركيز على إيجابية العلامات الفارقة وليس سلبيتها.

فمن لا ينكر فيلم «أسيرة القوقاز» وروحه المرحة التي تبرز العادات القوقازية في اختطاف العروس وحيل التودد، طمعاً بالوصل، أو فيلم «شمس بيضاء في الصحراء» المعبّر عن روح الشرق الآسيوية وجماليات العلاقة بالمرأة على خصوصيتها، وتعدد (الحريم)؟! ذلك كله، يصعب أن يقارن بكلمة (طاجيكي)، تعبيراً عن مادة حية عرضت الربيع الفائت في متحف «بوشكين» بموسكو، تمثلت برجل مستلق على أرض القاعة وسط مواد أخرى معروضة على الجدران. وإذا ببعض زوار المعرض ينفرون، ويطلبون رفع المنحوتة الحية، ويصفون الرجل المستلقي بالـ«طاجيكي»، مع كل ما تحمله هذه الكلمة في الاستخدام الموسكوفي الشائع اليوم من دونية! الطاجيكي، هو ابن طاجيكستان السوفياتية السابقة، هو حامي الحدود السوفياتية مع أفغانستان، وزارع الأقطان.

قدم طلعت الأوزبيكي مسرحية في مهرجان «القناع الذهبي» المسرحي الشهير، وتركت أثراً غير قليل عن معاني تكيف القادمين السمر إلى روسيا التي لم تكن يوماً بيضاء (والحديث ليس عن بيلاروسيا). ففي روسيا نفسها ما قبل السوفياتية كان يعيش على الدوام أكثر من مئة شعب، وفي القوقاز منها وفي داغستان على وجه التحديد، تكاد كل قرية تتحدث بلغة لا تفهمها القرية المجاورة. ليس قليلاً الأثر الذي تركه كتاب رسول حمزاتوف «داغستان بلدي»، الشاعر الذي بقي رئيساً لاتحاد كتاب داغستان نصف قرن، وهو من الشعب الآفاري، الذي يعجب الليزغينيين أن يضعوه في المرتبة الثانية، قائلين إن الثقافة لهم، وهم جيران القوقاز الجبلي، في ما هم خصوم الأذريين على السهل.

وفي ما كادت موسكو، في فترة حرب الشيشان، تخلو من السمر، فإنها تكتظ بهم اليوم. إنهم السمر نفسهم أخوة الأمس في المواطنة والأقرباء الفقراء اليوم. قد لا تحتاج أرقام رسمية عن أجور عمال البناء في موسكو إلى تعليق. فالتراتبية هنا ذات دلالات ما بعد لونية. ففي عمالة البناء السوداء، يحصل الشغّيل الروسي على أجر شهري يبلغ بالمتوسط 31 ألف روبل (حوالي ألف دولار)، والبيلاروسي والأوكراني على 25 ألف روبل والمولدوفي على 17.500 روبلاً، وهكذا ينخفض هذا الرقم ليصل إلى 13.500 روبلاً يتلقاها الأوزبيكي والطاجيكي، وأدنى من ذلك (13 ألفاً) للقيرغيزي.

وقد يكون للوقع النفسي الذي يتركه وجود السمر في حياة الروس تأثير في الأرقام التي تعلن للتعبير عن نسب تواجدهم. فثمة من يقول بوجود ما بين 8 و12 مليوناً من المهاجرين من آسيا الوسطى في موسكو. وكمثله رقم المليون الذي تذكره الحكومة للتخفيف



من وقع وجود السمر على حياة موسكوفيين يترفعون عن الاشتغال في أعمال البناء والتنظيف وسواها من الأشغال السوداء التي تنتظر العمالة السمراء. والسواد هنا لقسوة العمل وظروفه وشح أجره. يقول يوري موسكوفسكي، السكرتير المسؤول بالمجلس الاستشاري الاجتماعي في إدارة الهجرة الفيدرالية إن في موسكو 3.2 مليون من القادرين على العمل، وبالتالي فمن المضحك القول إن بينهم مليونين من آسيا الوسطى، ويرى أن عدد الأخيرين لا يتجاوز الثمانمئة ألف.

وعلى الرغم من تفاوت الأرقام، فإن مدير مركز البحوث الاجتماعية السياسية بموسكو، يؤكد بلوغ نسبة العمال المهاجرين في موسكو 25 % من سكان المدينة، ويؤكد أن هذا الرقم أكبر بمرتين مما هو بالمتوسط في باقي روسيا. إنما المشكلة، كما يرى لفوف تكمن في نظرة الموسكوفيين إلى الأمر. فناهيك بأن معظمهم يرى مشكلة العمالة السمراء أهم حتى من مشكلة المواصلات، رغم الانسدادات المرورية في ساعات الذروة، بل في معظم الساعات، التي تعرفها شوارع موسكو، وما تسببه من يأس وجنون!. ويضيف ستيبان لفوف: «وبالتالي فإن أي مبادرة موجهة لتقييد الهجرة وتشديد الإجراءات سوف تلقى قبولاً شعبياً. إننا نسير نحو نقطة اللاعودة. فإذا لم تحل المشكلة في غضون ثلاث سنوات كحد أقصى سيكون علينا انتظار اضطرابات اجتماعية».

سواء كبرت الأرقام أم صغرت فهي لا تعكس طبيعة ظروف العمل والمعاناة. وقد نشر موقع «روسيا ما وراء العناوين» التابع لـ «روسيكساكا غازيتا» التابعة بدورها لإدارة الرئيس، من فترة قريبة مقالاً يناقش قراراً أميركياً يقول إن «وزارة الخارجية الأميركية أدرجت روسيا في المرتبة الثالثة (الأدنى) في اتجارها بالبشر. فالحكومة الروسية، حسب التقرير، لم تبذل جهوداً كافية للامتثال للمعايير الدنيا، للحدّ من الاتجار بالبشر، وأحرزت التقدّم الأدنى في الجهود لحماية ضحايا الاتجار بالبشر ومساعدتهم خلال الفترة التي شملها التقرير. وقد ذكر التقرير أن مليون شخص في روسيا يتعرضون لظروف «الاستغلال» في العمل. أما سفيتلانا غانوشكينا، رئيسة منظمة غير حكومية معنية بتأمين المساعدة للعمال المهاجرين واللاجئين، فتعتقد أن هناك في الواقع ما يسوّغ انتقادات وزارة الخارجية الأميركية، وترى أن تأثير فرض العقوبات سيكون قليلاً». وأضافت: «عندما يظهر الضباط المسؤولون عن تنفيذ القانون في موقع البناء أو المصنع، ينتهي الموضوع برشوتهم من قبل الذين يستخدمون العمال بعبودية. وفي حالات أخرى تعاقب السلطات الضحايا بسبب عملهم من دون تصاريح عمل». وقد أقرّ ميخائيل فيدوتوف، رئيس المجلس الرئاسي لحقوق الإنسان، في مقابلة مع «صوت أميركا»، بأنه «من الصعب إحضار الذين يستخدمون العمال بطريقة عبودية إلى المحاكمة».

فرنسا

اليسار والعرب

باريس: أوراس زيباوي

بعد سنة ونصف من وصول اليسار إلى قصر الإليزي مازال مسلمو فرنسا يعيشون على وقع كوابيس اليمين والحقبة الساركوزية. قبل بضعة أسابيع، حركت قضية النقاب بضاحية «تراب» الباريسية المياه الراكدة، بعدما طلب شرطي من امرأة منقَّبة إظهار وثائقها الثبوتية، لتشتعل الضاحية نفسها بموجة غضب غير مسبوقة وعداء معلن تجاه الشرطة ورموز السلطة. الرئيس الحالي فرانسوا هولاند يدرك فضل العرب والمسلمين والأجانب عموماً عليه، ومساندتهم له السنة الماضية في مواجهة خصمه اليميني، ووعوده بتحسين وضعيتهم وصورتهم في البلد التي ما تزال تعاني، مع العلم أن الحضور الثقافي العربي والإسلامي في باريس يرقى إلى زمن قديم، ويعكس العلاقة التاريخية لفرنسا مع العالم العربي. فمنذ القرن التاسع عشر توافد طلاب عرب لمتابعة دراساتهم في باريس وغيرها من المدن الفرنسية. مع استقرار ألوف القادمين من دول المغرب العربي في فرنسا، لا سيما بعد الحرب العالمية الثانية. وموازاة مع النشاطات الفردية لعدد لا يحصى من الكتّاب والفنانين والأكاديميين العرب المستقرّين في باريس، هناك نشاطات تقوم بها ومنذ سنوات المراكز الثقافية التي تعنى بالتعريف بالعالم العربي، والحضارة الإسلامية.

يركّز المركز الثقافي المصري على النشاطات المتعلّقة بمصر، أما المركز الثقافي الجزائري فيعنى ما يتعلّق بالجزائر، وهكذا فإنّ مثل هذه المراكز الثقافية تخضع للاعتبارات السياسة الخارجية لكل دولة. كما تتوجب الإشارة إلى المركز الثقافي السوري والمركز الثقافي اليمني، وقد تأثّر برنامجهما الثقافي بما يحدث منذ اندلاع الثورات العربية، بل وغدت النشاطات الثقافية فيهما شبه متوقفة. من جهة أخرى، أُعلِن منذ عام في باريس عن تأسيس المركز الثقافي الفرنسي-الفلسطيني.

أما المركز الثقافي الأهم والأبرز فهو بالتأكيد «معهد العالم العربي». منذ تأسيسه في الثمانينات من القرن الماضي، لعب دوراً مهماً في التعريف ببعض أوجه الثقافة العربية وسعى، على الرغم من مشاكله الإدارية والمادية وعلى الرغم من رزوحه تحت وطأة التمثيل الرسمي، إلى أن يكون جسراً بين الثقافة العربية وفرنسا، بل بين الشرق والغرب. ويشهد المعهد باستمرار لقاءات وندوات ثقافية يشارك فيها كتّاب ومبدعون ومثقفون من مختلف الجنسيات. ومعروف أن المعهد مرّ بأزمات مالية وإدارية عديدة منذ تأسيسه، فهو مؤسسة فرنسية، لكنها تعتمد على التمويل الفرنسي والعربي في آن. وما زاد من تعقُّد الأمور غياب الدعم العربي المنتظم حتى إنّ بعض الدول العربية متوقّفة عن دفع الاشتراكات السنوية. كما أنّ التحولات السياسية الكبيرة التي عرفتها بعض الدول العربية، عقب ربيع الثورات، انعكست على إدارة المعهد، وطرحت مشاكل جديدة على إدارته في العامين الأخيرين. غير أنّ المعهد يسعى ومع رئيسه الحالي، الاشتراكي جاك لانغ، إلى إطلالة تتّسم بدينامية جديدة. ولا بد من التوقُّف أخيراً عند «معهد ثقافات الإسلام» في باريس وهو تابع لبلدية باريس، وتمّ افتتاحه عام 2006، ومن أهدافه التعريف بالثقافات الإسلامية الحديثة مع التركيز على تنوُّعها بعيداً عن الصور النمطية السائدة عن العالم العربي والإسلامي في فرنسا. من أهداف المركز أيضاً إظهار العناصر الثقافية والإسلامية في المشهد الثقافي الباريسي وتأثير الحضارة الإسلامية على الإبداع الغربي المعاصر.





مرزوق بشير بن مرزوق

الاحتكام إلى الأرقام

في برامج إذاعة الـ «بي بي سي» البريطانية، والتي تعتمد على استبانة رأي الجمهور في قضية ما، دائماً يؤكّد المذيع بأن الاستبانة ليست علمية، ويمثل فقط المشاركين في تلك الحلقة، وهذا أسلوب تتبعه المؤسسات التي تحترم عقل المتلقي، بحيث لا تكون النتائج مرجعية لموضوع ما، وتستخدم وكأنها إحصائيات علمية، إنها مجرد مؤشّرات لا أكثر ولا أقل.

خلافاً لذلك هو ما يحدث اليوم في شوارع وميادين الربيع العربي، حيث تدعي فئة مختلفة مع أخرى بأن حشدها الميداني من الجماهير أكثر عدداً من حشد غرمائها في الميدان الآخر، وهي تقديرات ليس لها منهجية علمية، أو مرجعية مستقلة، ولم تتم استبانتها بالمعايير المعروفة في علوم الاستبيانات والإحصائيات، والضرر عندما تتولّى وسائل الإعلام المتعاطفة مع فئة معينة بالترويج لتلك الأرقام الوهمية، أو التمادي في إدعاء أرقام من لدنها، وكذلك تفعل المؤسسات الإعلامية المختلفة وغير المتعاطفة مع الفريق الآخر بالتقليل من تلك الأرقام وادعاء أرقام مختلفة من صنعها.

لم يتعود الوطن العربي في معظمه على المنهجية العلمية في الاستبانات الجماهيرية، وذلك ليس بسبب عدم وجود جهات قادرة على القيام بذلك، فالدول العربية لديها المئات من المؤسسات الأكاديمية والعلمية وحتى الأهلية لتتولّى تلك المهمة بشكل علمي ومنهجي، لكن الأمر يعود إلى غياب الأجهزة المستقلة التي تتولّى إجراء استبانات بطريقة موضوعية ومنهجية، وتتملك أحدث التقنيات في المجال الإحصائي، فالهيئات المسؤولة عن الإحصاء معظمها جهات تابعة إلى الحكومات تأتمر بأمرها، وتروج لأرقام ترضي الجهة الحاكمة، لكي تخدع بها الرأي العام، بحيث تتجنب تقديم أرقام صحيحة وصريحة عن قضايا قد تغضب جهة رسمية معينة، أو تخفي الأرقام بحجة المحافظة على الأمن القومي.

لذلك يتابع المواطن العربي صباحاً ومساءً ما تصدره جهات عديدة من أرقام وإحصائيات غير صحيحة ومتناقضة في معظم الأحيان، وهي أرقام لا يجوز أن يعول عليها القائم على تخطيط برامج معينة، فقد تؤدي النتائج المتوقَّعة من مشروع ما يعتمد على تلك الاستبيانات والإحصائيات إلى فشل المشروع، ليس بسبب نقص موارده المالية، أو التقنية، أو حتى البشرية، وإنما بسبب المدخلات الوهمية، والاحتكام إلى أرقام غير مرتبطة بواقع المشروع، وبالتالي تهدر الأموال العامة، والجهود والوقت في مشاريع مخرجاتها سلبية لأن (ما يُبنى على باطل فهو باطل).

في دِول عديدة يعتمد المخطِّطون للمشاريع الوطنية على أرقام تَردِهم من جهات مستقلة ذات إمكانيات مادية وتقنية وعلمية عالية، تورد أرقاماً غير منحازة، وغير مصنعة، وغير مفبركة أو مفصّلة حسب مزاج المخطط القائم على مشاريع تصرف عليها الدول الملايين من الأموال، وبالمحصلة تكون مخرجات تلك المشاريع إيجابية في معظم الأحوال.

أنصح كل مسؤول يتولّى مؤسّسة، أو هيئة، أو وزارة لأول مرة أن يبدأ أولاً بإنشاء جهاز علمي مستقلّ يقدم له الأرقام والإحصاءات والدراسات الصادقة عن مجريات المؤسَّسة، لكي يتمكّن من رسم سياسات واضحة وصريحة، ويحفظ المال العام، وجهود القائمين على تلك المؤسَّسة، وقبل كل ذلك يؤمن بشكل جازم بأن المنهجية والعلمية والشفافية هي أحد الطرق الصائبة لنجاح عمله ولتحقيق الأهداف والأغراض التي أُنشئت المؤسَّسة من أجلها.

مسلسل «ذات» يعلن حضوره الطاغي



عرض مسلسل «ذات» المأخوذ عن رواية للكاتب صنع الله إبراهيم في شهر رمضان على شاشات الفضائيات، ولاقى صدى واسعاً وتعليقات كثيرة على مواقع التواصل الاجتماعي لإثارته الكثير من الموضوعات التي تواجه «ذات» كبنت مصرية مع مشكلات كختان الإناث وارتفاع سن الزواج بين الفتيات والحجاب بجانب الأحداث السياسية من سنة 1952 وحتى الألفية الجديدة، وهو ما خلق حالة من التماس الشديد بين البطلة والمشاهدين، حيث علقت فتاة على صفحتها قائلة: «أنا مبقتش عارفة أنا بعيَّط على أحداث مسلسل «ذات» ولا على الواقع اللّي إحنا عايشين فيه»، وقال آخر: تعرف أنك صعبان عليك بلدك لما مشهد حرب أكتوبر وثورة يوليو في مسلسل «ذات» يخليك تعيّط، وعقبت سيدة أخرى: «ذات» طلع عندها سرطان الثدي طبعاً من المتوقع أنها مش هتعمل عملية استئصال عشان متبقاش ناقصة قدام جوزها، المسلسل ده فشخ كل جروح المجتمع.



فلسطيني يقرصن حساب مارك زيكربيرغ

في حادثة غريبة من نوعها، تعرض حساب مارك زيكربيرغ، مخترع الفايسبوك، نهاية الشهر الماضي، إلى القرصنة. واشارت تقارير صحافية، الى ان الهاكر كان شابا فلسطينيا، يدعى خليل شريتح، وظف تقنيات حديثة، لاختراق حساب زيكربيرغ، والكشف عن واحدة من هفوات الحماية التي يعرفها الموقع الازرق. وتمكنت ادارة الفايسبوك، في اليوم الموالي، من استرجع الحساب المقرصن، وتصليح الهفوة الامنية، مع تجديد انظمة حماية الموقع، وحسابات المشتركين.

«تويتر» تخسر لصالح الجمعية اليهودية بفرنسا

رضخت شبكة التواصل الاجتماعي «تويتر» للحكم القضائي الذي أصدرته المحكمة الفرنسية، وقامت بتسليم السلطات هناك البيانات التي تكشف عن تفاصيل المستخدمين المتهمين بنشر تغريدات عنصرية ومعادية للسامية.

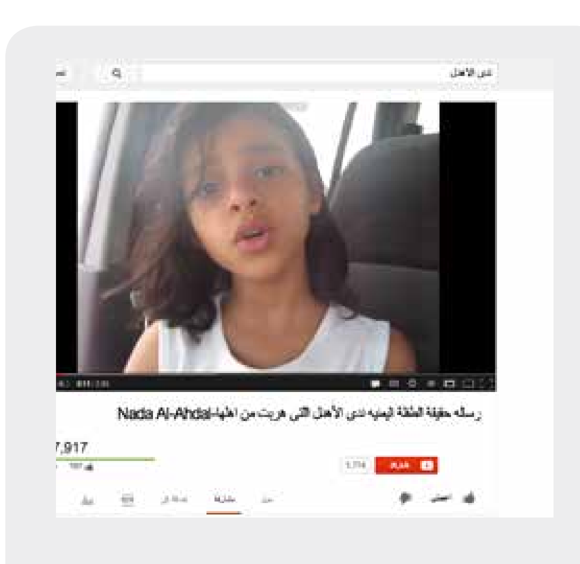
يأتي ذلك بعد شهور من الطعون القانونية بين «تويتر» و«جمعية الطلاب اليهود بفرنسا» وعدد آخر من المنظمات الحقوقية.. ألزمت تويتر في النهاية بتسليم البيانات. مضيفةً أنها ستتخذ الإجراءات المناسبة لتحسين نظام الإشعار ليكون أكثر فعالية بهدف إزالة المحتوى غير الشرعي أو خطاب الكراهية بسرعة، وذلك عند قيام المستخدمين بالإبلاغ عن ذلك.

صفحة «تمرُّد» السودانية بين الرفض والقبول



انتقلت حركة تمرد من مصر وتونس لتبدأ في السودان حيث انتشرت استمارات برتقالية في الشارع السوداني إلا أن الفيسبوك لم يرّحب بها كثيراً. وعلّق مستخدم سوداني قائلاً: على من تتمردون والسودان ليس مصر، والكيزان ليس الإخوان، والبشير ليس مرسي وعبد الرحيم ليس السيسي والإعلام السوداني ليس الإعلام المصري المزيف غير الوطني، وقال آخر: المصريين يعملوا كلنا خالد سعيد.. ناسنا يعملوا كلنا المغتصبة صفية اسحق!

المصريين يعتصموا في ميدان التحرير.. ناسنا يطالبوا بالاعتصام في ميدان المولد!، المصريين يعملوا حملة تمرد لونا أزرق.. ناسنا يعملوا حملة تمرد لونا برتقالي ! إن كنت أعرف شيئاً فأنا أعرف أنه لا توجد ثورات كوبي أند بيست.



طفلة يمنية تهرب من الزواج

هربت الطفلة اليمنية «ندى الأهدل» من بيت أسرتها التي أرادت تزويجها في سن الطفولة من رجل أكبر منها بكثير مقابل المال، وظهرت في فيديو على موقع يوتيوب بثه راديو سوا، وشاهده ملايين البشر قالت فيه إنها لن تسامح أبويها ولن تعود إليهما، مطالبة بتوفير الحماية للفتيات القاصرات في اليمن من ظاهرة الزواج القسري. ورفضت العودة للمنزل، وتقيم حالياً في مبنى تابع لاتحاد نساء اليمن.

وعلى صفحتها على الفيسبوك وضعت صورة لها كتب عليها «وانتصرت الإرادة» إلا أن والدي الطفلة مازالا يصران على عودتها للبيت وتزويجها من خطيبها.

هاشتاج «نريدها علمانية» يثير جدلاً

انتشر هاشتاج «نريدها علمانية» بكثرة الأيام الماضية على الفيسبوك، وذلك نتيجة للوضع الصعب الذي وصلت إليه مصر بعد وصول التيار الديني للحكم وحتى خلع محمد مرسي في 30 يوينو.

تراوحت التعليقات بين السخرية، دعماً لفكرة فصل الدين عن الدولة، وما بين مهاجمة أنصار التيار الديني للفكرة.

علق شاب على حسابه قائلاً «أسيب الفيسبوك يومين أرجع ألاقي العلمانية منتشرة كدة / نريدها علمانية لكي لا يكون قسية لأحد في السياسة / نريدها علمانية عشان الدولة تحافظ على حق واحدة في لبس المايوه وحق التانية في لبس النقاب من غير تريقة وكره وتحرش وتمييز.



فيسبوك تونس يرفع صور الشهداء

بعد اغتيال «محمد البراهمي» عضو المجلس الوطني التأسيسي بـ «11» طلقة نارية وضع كثير من المستخدمين صورة جمعته والشهيد شكري بلعيد وعلّقوا أن 11 طلقة ليس اغتيالاً وإنما سادية وانتقام، وعلق أحدهم بأنهم سيلجأون إلى العنف كلما زاد اختناقهم وكلما زادت عزلتهم السياسية وكلما تقلصت شعبيتهم.. وتساءل آخر: لماذا يستهدفون القوميين في تونس، البارحة شكري بلعيد واليوم محمد براهمي! وتساءل آخرون: هل سيدين أوباما الإرهاب في تونس أم أنه مشغول فقط الآن بما يحدث في مصر؟!.



«يوتيوب» يطلق مهرجاناً للخيال العلمي

أطلق موقع «يوتيوب» مهرجاناً جديداً للمحتوى المرئي الأصلي تحت اسم Geek Week.

ركز هذا المهرجان الافتراضي الذي استمر لأسبوع على المحتوى الخاص والموجه للمحبين للخيال العلمي، والأبطال الخارقين، والعروض الهزلية، والألعاب.

يُذكر أن الموقع كان قد أقام في وقت سابق مهرجاناً خاصاً بالمحتوى الخفيف والكوميدي أطلق عليه اسم Comedy Week، ولكن الحدث الجديد أتاح للمستخدمين، بحسب «يوتيوب»، مشاهدة المسلسل الأميركي Game of Thrones، وفيلم «هاري بوتر»، وغيرهما الكثير.

«آيفون 5» مُتَّهم بالقتل على موقع التدوين الصيني

أعلنت وكالة الأنباء الصينية الرسمية «شينخوا» عن وفاة «ما آيون» وهي مضيفة طيران تبلغ من العمر 23 عاماً عندما كانت بصدد الرد على مكالمة على هاتفها المحمول «آيفون 5».

وعلقت أختها بنشر تغريدة مع موقع التدوين المصغر الصيني «سينا» قالت فيها إن أختها انهارت وماتت جراء استخدام هاتف «آيفون 5» خاصتها عندما كان موصولاً بالشاحن، وناشدت باقي المستخدمين أخذ الحيطة والحذر.

ومن جهتها، قالت «آبل» إنها شعرت بالحزن الشديد عندما علمت بهذه الحادثة المأساوية، على حد تعبيرها، وإنها تتقدم بأحر التعازي لنوي الفقيدة، وأضافت قائلة إنها ستُسخِّر كل ما لديها للتحقيق والتعاون مع السلطات في هذه القضية.

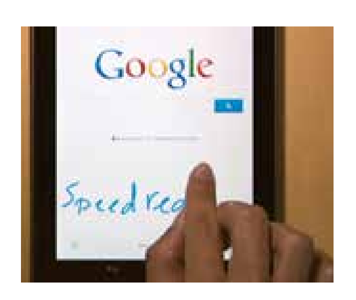


جوجل تنحاز للكتابة باليد

أعلنت شركة «جوجل» عن إضافة دعم للكتابة باليد على صفحة الويب من خدمة الترجمة التابعة لها Google Translator.

حيث يتيح أسلوب الإدخال بالكتابة باليد للمستخدمين ترجمة العبارات المكتوبة، وذلك في حال لم يكن المستخدم يعرف كيف يقوم بإدخالها إلى الحاسب.

تأتي هذه الميزة لتعزز الشركة من خدمة الترجمة التابعة لها، حيث قامت الشركة بداية شهر يناير من العام الماضي 2012 بدعم ميزة الكتابة باليد على نسخة تطبيق Google Translator على الأجهزة العاملة بنظام «أندرويد»، ثم أعلنت مؤخراً إضافة لوحة مفاتيح افتراضية إلى نسخة سطح المكتب من المترجم.





أمير تاج السر

جين أوستن على العملة

أعلن مصرف إنجلترا المركزي مؤخراً، أنه سيضع صورة المؤلفة الإنجليزية المعروفة جين أوستن على العملة البريطانية من فئة عشرة جنيهات، منهياً بذلك غياباً طويل الأجل لتمثيل المرأة على الأوراق النقدية. وقال المصرف في بيان له، إن صورة أوستن، مؤلفة «كبرياء وتحامل»، و«إيما»، إحدى أشهر الروايات في الأدب العالمي، ستحلّ محلّ صورة صاحب نظرية التطوّر: تشارلز داروين التي ما تزال تحتل هذه الفئة، وذلك عام 2017، أي في الذكرى المئتين لرحيل الكاتبة.

أعتقد أن مثل هذه الخطوة، ليست تكريماً كبيراً لجين أوستن وحدها، وإنما للأدب و الأدباء كافة، وللثقافة التي لم تعد تحتل مكانة كبيرة، ولا حتى حيزاً محدوداً في أذهان الناس، خاصة هذه الأيام، وما تشهده فعاليات مباريات كرة القدم مثلاً، في أي زمان ومكان، من هوس وجنون وتقليعات غريبة، فاقت كل حد، يدعم تلك النظرة المتداولة حالياً: أن الثقافة بكل ما قدمته، تنتقل نحو المتحفية، وقريباً جداً، لربما لا يعثر كاتب على قارئ يقرؤه، ولا شاعر، في أمسية شعرية، على مصفِّق يتكبَّد عناء ضرب يديه، بعضهما ببعض انبهاراً أو مجاملة. وقد قمت بزيارة لملعب «سانسيرو» في مدينة ميلانو، بدافع الفضول، ورأيت كيف يتحول ملعب عادي، إلى أسطورة تشد السياح وكاميراتهم، ومتحف ممتلئ بأزياء اللاعبين وصورهم، وتوقيعاتهم على الكرة.

لقد عرف عن العملات الخاصة بالدول، أنها غالباً ما تتبع نهجاً معروفاً، وهي أن توضع عليها صورة زعيم ساهم في تأسيس دولته، أو ارتقى بها، وبرفاهيتها، أو مناضل تاريخي، حصد مجداً، في زمن ما، ونادراً ما تضم ناشطين في مجالات أخرى، مثل الثقافة والأدب. ولقد أَشَدْت من قبل بالخطوة التي خطتها جنوب إفريقيا منذ عدة أعوام، حين وضعت صورة للكاتبة الشهيرة: نادين غورديمر، على عملة ذهبية لتلك الدولة، بالرغم من آرائها المثيرة للجدل. وقد حصلت غورديمر على جائزة نوبل في الآداب، و عرفت أيضاً بنضالها الطويل، ضد الفصل العنصري، ومناهضتها لنظام بريتوريا السابق، الذي جعل الحياة للبيض وحدهم، مغفلاً أبسط حقوق الإنسان. وذكرت أن ذلك يعتبر، بادرة جديدة لمصادقة الثقافة، لمدّ اليد لها، وردّ الاعتبار إليها، وتحويل أذهان الأجيال الجديدة، إلى محور مهم من محاور الحياة، بل ومن المحاور التي ترتكز عليها الحياة بشكل كبير. حين تكون لتلك العملات وجوهاً مغايرة، حتماً ستشد التساؤل عن تلك الشخصيات التي تحتلها.

الروائي خاصة، من بين متعاطي الثقافة، جدير بالاحتفاء به، بغضّ النظر عن آرائه الخاصة التي تفسد أحياناً نهج عمله الإبداعي، وشخصياً لا أحبذ أن ينخرط روائي في السياسة بشكل مباشر، أو يتخذها ركيزة، للشهرة غير الإبداعية. أقول إن الروائي يصوغ العالم كما يتصوره، وهو أقدر على ابتكار طرق جديدة في المعرفة، وتوجد أنواع من الروايات، خاصة رواية البحث والتحري، ساهمت في اكتشافات جديدة، لمعرفة جديدة، واستحق كتّابها الثناء، والقارئ لروايات جين أوستن، وغيرها من كتّاب ذلك العصر، يكتشف متعة فريدة، وهكذا كلما تقدّمت العصور، وتجدّدت أساليب الكتابة، أتى من يصوغ لنا العوالم، ويستحق التكريم في كل مكان.

ثلاث سنوات لم تكتمل على ما يوصف بالربيع العربي شهدت رحيلاً صامتاً لعدد من أعمدة الحياة الثقافية المصرية والعربية، دون أن يحس بهم أحد، ودون أن يحصلوا على تكريم لائق بالقيمة الحقيقية التي تليق بقاماتهم إثر رحيلهم، وتركوا وراءهم وجعاً، فهم من أسَّس لمرحلة وعي جديد يأمل في عالم عربي جديد يتسع لمساحات من الحرية والعدالة والديموقراطية الحقة، التي قصرتها بعض دول الربيع العربي على صناديق انتخابية.

توفيق صالح ورفيق الصّبّان
وداع في يوم قائظ

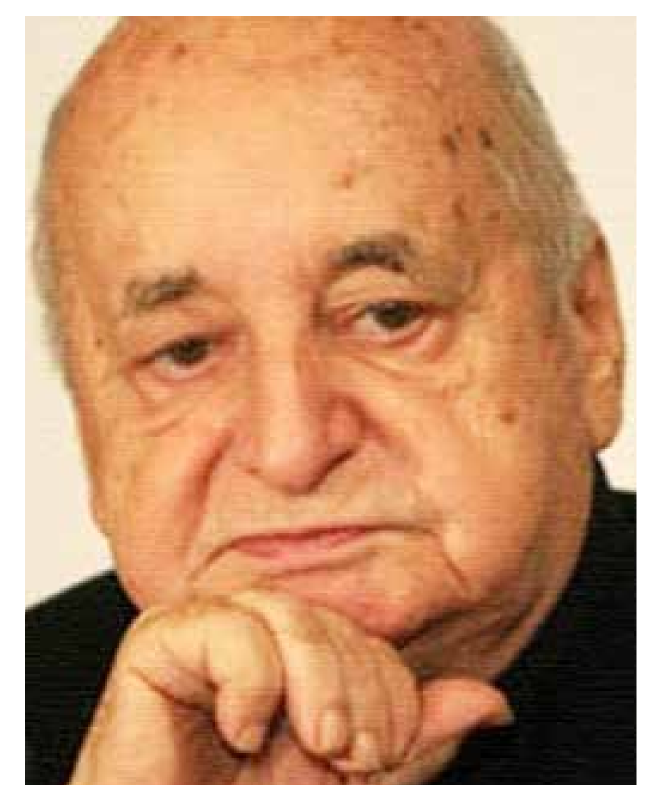
القاهرة رياض أبو عواد

فقد رحل خلال هذه السنوات الثلاث التي لم تكتمل بعد قامات كبيرة في الثقافة العربية وفي الرواية المصرية والعربية، ومن بينهم محمد البساطي الذي يرى الكثير من رجال النقد الجديين أنه أحد أفضل كتّاب الرواية العربية والمتفوّق على أبناء جيله مصرياً، وإبراهيم أصلان صاحب الحضور الثقافي الكبير، وخيري شلبي صاحب النكهة الخاصة في الرواية العربية الذي نقل المهمشين إلى العالم الرحب.

ولم يتوقف الموت. فخلال النصف الثاني من الشهر الفائت ووسط الأحداث الساخنة التي تشهدها مصر رحل أيضاً اثنان من أعمدة الحركة الفنية في مصر هما المخرج الذي حوصرت أعماله لاعتراضه على السائد وتقديمه أفلاماً تغرد خارج السرب هو المخرج الكبير توفيق صالح، وفي اليوم ذاته رحل الناقد السينمائي وكاتب الدراما السوري المولد المصري الإقامة والعطاء رفيق الصبان.

رحل توفيق صالح عن عمر يناهز الـ 87 عاماً ولم يستطع أن يبدع سوى سبعة أفلام روائية طويلة نتيجة الحصار الرسمي وحصار السوق لإبداعاته، بدليل اختيار ثلاثة منها من بين أهم مئة فيلم في تاريخ السينما المصرية، وهي أفلام: «المتمردون» و«صراع الأبطال» و«يوميات نائب في الأرياف»، إلى جانب فيلم «المخدوعون» الذي يعتبره السينمائيون العرب أهم فيلم عربي عالج القضية الفلسطينية. فيلمه الأول «درب المهابيل» مأخوذ عن قصة لنجيب محفوظ صديقه وشريكه في شلة الحرافيش التي ضمَّتهما والنجم الراحل أحمد مظهر والكاتب الساخر محمد عفيفي والفنان التشكيلي جميل شفيق. وبعد هذا الفيلم تعرضت أفلامه لرقابة مشدَّدة من قبل الأجهزة فلم تسمح الحكومة بعرض فيلمه «المتمردون» إلا بعد عامين من إنتاجه بعد أن فرضت عليه تغيير نهايته وحذف العديد من المشاهد التي تضمنها الفيلم وهو مأخوذ عن رواية تحمل الاسم نفسه لصلاح حافظ صوَّرت تمرُّد المرضى في مستشفى أمراض صدرية يقدّم من خلالها الواقع الاجتماعي في مصر، ويعبِّر عن الصراع الطبقي فيها، وينتهي الفيلم الرواية في حالة من التمرُّد ومواجهات مع إدارة المستشفى والأجهزة الأمنية التي وصلت لقمع تمرُّد المرضى نتيجة المعاملة السيئة التي يتعرضون لها. في حين تعرَّض الفيلم الثالث «يوميات نائب في الأرياف» المأخوذ عن رواية توفيق الحكيم والتي يصف فيها أوضاع الريف المصري أيام الملكية والتي استمرت إلى حد ما بعد ثورة 23 يوليو إلى معاداة اللجنة المركزية للاتحاد الاشتراكي، ولو لم يتدخل الزعيم المصري الراحل جمال عبد الناصر لعَرضِه كاملاً لكان تم تشويه الفيلم بشكل كبير. وحتى فيلم «المخدعون» الذي أنتجته المؤسسة العامة للسينما في سورية عن رواية الروائي الفلسطيني الشهيد غسان كنفاني الذي استشهد وابنة شقيقته بحادثة تفجير سيارته في بيروت لم يخرج إلى النور بدون تنغيصات، فقد واجه الكثير من الاعتراضات عليه، ولم تنته إلا بفوز الفيلم بجائزة (التانيت الذهبي) كبرى جوائز مهرجان قرطاج السينمائي التونسي إلى جانب ذلك لم يُتَح عرض الفيلم أمام جمهور المخرج في مصر، فهو لازال مجهولاً بالنسبة للكثير من المصريين رغم أنه- كما يقول بعض السينمائيين- من أهم أعمال توفيق صالح.

ويبدو أن صالح المحسوب على تيار اليسار في مصر بذل مجهوداً كبيراً في



رفيق الصبان



توفيق صالح

إخراج هذا الفيلم الذي جاء بعد هجرته من مصر إثر تولّي الرئيس أنور السادات منصب الرئاسة وقام باعتقال الكثير من الفنانين والمثقفين المعترضين على سياسته في الانفتاح الاقتصادي ووضع أوراق المنطقة كلها في أيدي الولايات المتحدة الأميركية حيث انتهى من إبداعه هذا الفيلم عام 1972 .

أخرج صالح «المخدعون» في سورية وبعده فيلم «الايام الطويلة» في العراق بعد أن توجَّهَ إليها لتدريس السينما، وعاد إلى مصر عام 1984 حالماً أن يستطيع تقديم أفلام جديدة إلا أن الفرصة لم تُتَح له في سينما تعتمد على السوق وشباك التذاكر، فقضى وقته في تدريس مادة الإخراج في المعهد العالي للسينما، ولكنه فعلاً كان من المخرجين القلائل الذين أثّروا في الحياة الفنية المصرية في حين أتيحت الفرص لكثير من المخرجين سقطت أسماؤهم من تاريخ الحركة الفنية المصرية والعربية.

وكان سَبَق رحيل صالح ببضعة ساعات رحيل كاتب السيناريو والناقد الموسوعي المعرفة في الفنون وتاريخها السوري النشأة مصري الهوى والإقامة رفيق الصبان راحلاً في نفس يوم عيد ميلاده 17 آب/أغسطس عن عمر ناهز الـ 82، منح خلالها الحركة المسرحية السورية زخماً كبيراً ومنح السينما المصرية مجمل إبداعاته، وقدم أجيالاً من كتاب السيناريو للسينما المصرية عدا عن تأثيره الواسع في الحياة الثقافية والفنية المصرية.

ورفيق الصبان الذي وُلِد في دمشق عام 1931 وأنهى دراساته العليا في فرنسا بحصوله على شهادة الدكتوراه عاد إلى سورية وكان من بين رواد المسرح القومي السوري، وعمل أيضاً على تأسيس فرقته الخاصة «فرقة الفكر والفن»، ثم عمل على تأسيس فرقة مسرح التليفزيون السوري.

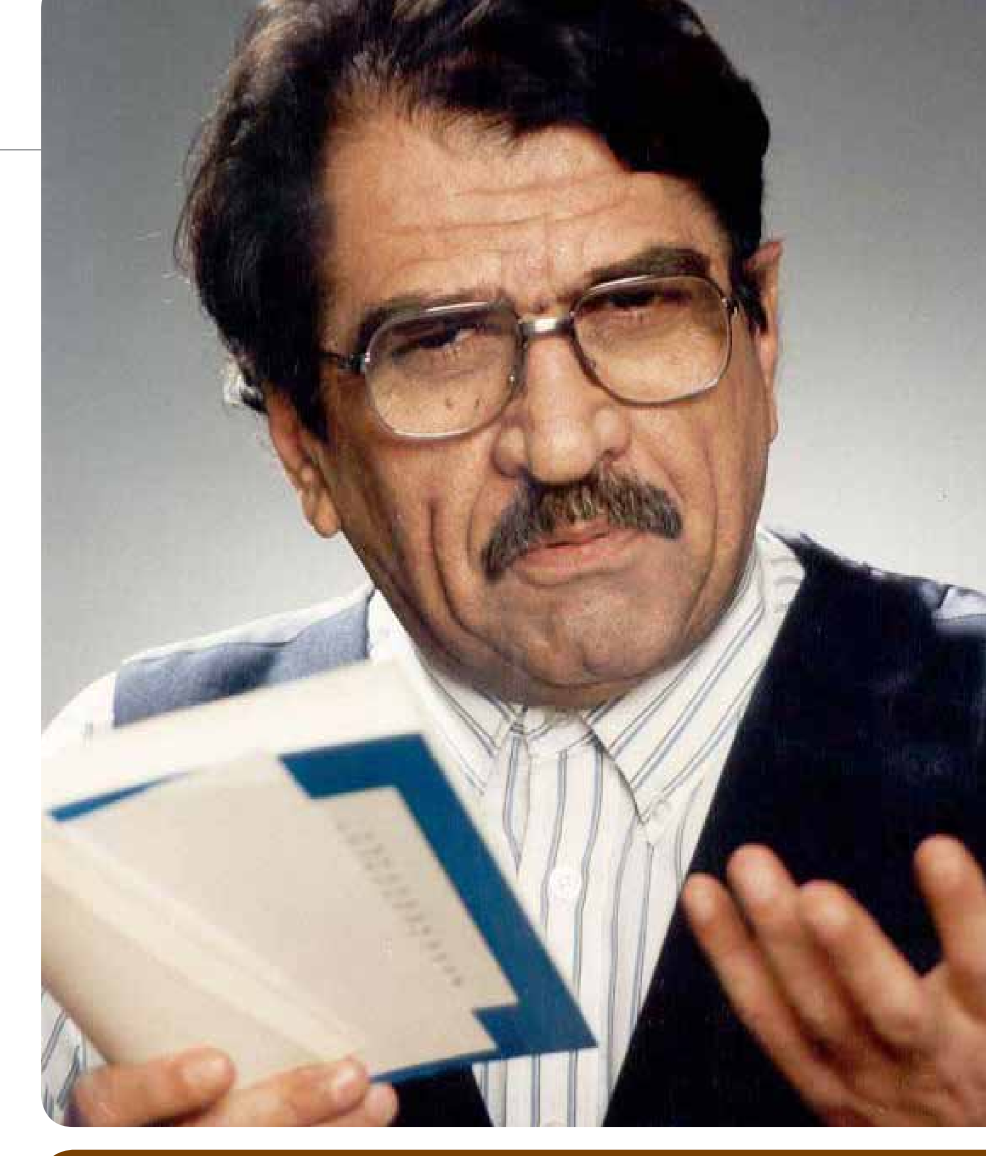
وكان من أهم ما أخرجه للمسرح في هذه الفترة «انتغونيا» لسوفكليس و«تاجر البندقية» و«ماكبث» و«يوليوس قيصر» لشكسبير «وحكاية حب» لناظم حكمت و«الزير سالم» لألفريد فرج.

وفي عام 1972 يبدو أنه بدأ يتعرض لمضايقات من النظام فقرر العودة إلى فرنسا لاستكمال حياته هناك .

وخلال رحيله مَرَّ بالقاهرة حيث التقى المخرج الراحل ممدوح شكري فعرض عليه العمل على فيلم «زائر الفجر» الذي يعتبر أول فيلم مصري يتطرق إلى ما عرف بمراكز القوى وهي الحركة التي قام بها الرئيس السادات بالتخلص من كل مؤيدي جمال عبد الناصر، وكذلك إلى الدور القمعي للأجهزة الأمنية في عهد عبد الناصر. ورغم حقيقتها فإن النظام استفاد من هذا الفيلم ومن فيلم آخر لحق به بعد ثلاث سنوات «الكرنك» في شن حرب على الفكر الناصري والمرحلة الناصرية في مصر.

وقد جذبته أجواء القاهرة فاستقر بها، وبدأ إبداعاته السينمائية التي وصلت إلى كتابته سيناريو 25 فيلماً مصرياً و17 مسلسلاً وسهرة تليفزيونية عُرِض بعضها في سورية، والقسم الأكبر عُرِض منها في مصر. ومن بين الأفلام الَتي كتبها «الباحثات عن الحرية» و«الرغبة» و«ليلة ساخنة» و«الإخوة الأعداء» و«انكريني» و«حبيبي دائماً» و«قطة على نار» و«البؤساء» و«الرغبة».

وترك الصبان المئات من المقالات النقدية في السينما والدراما التليفزيونية والعروض المسرحية والموسيقى، وجيلاً من التلاميذ الذي درسوا على يديه في المعهد العالي للسينما فن كتابة السيناريو.



شيركو بيكه س ..
شاعر كردستان

مروان علي

برحيله المباغت، ترك شيركو بيكه س الشعر الكردي وحيداً ويتيماً.. على الأقل في هذه المرحلة الشعرية والسياسية العاصفة من تاريخ كردستان.

ولا يختلف النقاد الكرد على أن الشعر الكردي وخصوصاً الشِّعر الكردي الصوراني (الكردية الصورانية أو السورانية التي تكتب بحروف عربية، بينما الكردية الكرمانجية تكتب بحروف لاتينية من ثلاثينات القرن المنصرم) بعد شيركو بيكه لن يكون أبداً كما قبل وفاته.

عرف القراء العرب الشاعر الكردي الكبير شيركو بيكه س في أواخر الثمانينات، بعد أن صدرت في دمشق مجموعته الشعرية «مرايا صغيرة» التي لفتت الانتباه إلى تجربة شعرية مغايرة وموغلة في الدهشة، تضمنت المجموعة مختارات من قصائد الشاعر الكردي كتبها بين (1975 و1985) وأشرف شخصياً على ترجمتها إلى العربية بمساعدة نخبة من الأدباء الكرد، وقام بمراجعتها، وأعاد تحرير وترجمة الكثير من القصائد بنفسه، فاحتفظت بالكثير من نضارتها التي تضيع عادة عند الترجمة.

وُلِد شيركو بيكه لعائلة كردية فقيرة، كان والده فائق بيكه س شاعراً معروفاً ومناضلاً صلباً قاد انتفاضة كردية كبيرة في مدينة السليمانية سنة 1930 قبل ولادة ابنه الذي سيسير على خطى والده في الشعر والسياسة والحياة..

وبسبب عمل الوالد كمعلم (وناشط سياسي سراً) تنقلت عائلة فائق بيكه س بين المدن والقرى والجبال الكردية، الأمر الذي أتاح لشيركو بيكه وهو طفل رؤية جغرافية كردستان وتضاريسها وبيوتها وأشجارها وجبالها ووديانها وأنهارها ونجومها وشمسها في قصائده، وخصوصاً في قصائده القصيرة الموغلة في الدهشة والفتنة بعيداً عن البلاغة المزمنة والخطابية الفجة والمباشرة التي وسمت القصيدة الكردية، خصوصاً في الفترة التي تلت الحرب العالمية الثانية وبسبب تسلُّل الواقعية الاشتراكية إلى الأدب الكردي شعراً ونثراً:

عندما ماتت ورقة شجرة، مات أحد حروفي
عندما مات نبع الجبل، ماتت كلمة من كلماتي
عندما ماتت حديقة من حدائق رؤياي
ماتت جملة
يا صبية السنوات العشر

يا صبية قرية (هەْ لەْ دنْ)
عندما قتلوكِ
ماتت عشرٌ من قصائدي
دفعة واحدة.

تمثل مجموعة (مرايا صغيرة) تجربة شيركو بيكه س وانحيازه إلى القصيدة القصيرة التي ظهرت في الشعر الكردي خلال فترة السبعينيات، وحققت حضوراً كبيراً على يد شيركو بيكه س، ولطيف هلمت، وعبد الله بيشو. وإذا كان الأخيران قد انحازا للسياسي على حساب الشعري فإن شيركو بيكه س ظل مخلصاً للطبيعة وللتفاصيل الصغيرة المشحونة بطاقة شعرية هائلة:

حين ركبنا الحافلة
سبقتني وقطعت لي تذكرة
وفي المحطة الأخرى
نزلت قبلي
بعدها.. تأمَّلتُ التذكرة
رأيتها تخضرّ في كفي وتزهر
والزهور ترقص مع حركات أصابعي
وفي المحطة الأخيرة حين نزلتُ
التفتّ وإذا بالحافلة
قد تحوَّلت إلى حديقة

ورغم أن شيركو بيكه س كتب نصوصاً طويلة مثل «سفر الروائح» و«إناء الألوان» و«الكرسي» تُرجمت كلها إلى العربية طبعاً. تمتزج فيها القصيدة بالمسرح وبالأسطورة والحكاية، لكن القصيدة القصيرة والتي أطلق النقاد(الكرد) عليها لقب الهايكو الكردي ظلت هي الأثيرة عند شاعرنا الكبير حيث (الاختزال واصطياد البرهة العابرة والدمج بين الشعر والسرد، بحيث تتحول القصائد إلى نوع من الحكاية المعبّرة أو الأقصوصة):

إذا استطعت أن تعدَّ
أوراق تلك الحديقة
إذا استطعت أن تعدَّ
كل الأسماك الكبيرة والصغيرة
في هذا النهر الذي يجري أمامك
وإذا استطعت أن تعدَّ
الطيور في موسم الهجرة
من الشمال إلى الجنوب
ومن الجنوب إلى الشمال
وقتها أعدك بأنني
سوف أعدُّ شهداء وطني كردستان..

قصائد عربية لشاعر كردي

للأسف الشديد لم يتوقف القراء وحتى النقاد عند القصائد الكثيرة التي كتبها عن الألم العربي وحلم الحرية الذي يجمع الكرد مع العرب بالإضافة إلى التاريخ والجغرافية

ف(أم سعد) غادرت قصة غسان كنفاني لتسكن في قصيدة شيركو بيكه س :

إنها لا تعرف الهدوء
تدور مثل تلك الناعورة في تلك الضفة
ولا تهدأ لحظة
عجيبة هي أم سعدنا
إنها ألم يقف دوماً
ولا يعرف أحد متى تنام.

أما خالد المصري فيسأله النيل إن كان يستطيع أن يضع صيصان هذه الكلمات في جمل ويجعلها عشاً لها:

1- الأهرام
2- العاصفة
3- فرعون
حَكَّ خالد رأسه، ثم قال:
1- لن يستطيع أحد أن يرفع الأهرام
2- العاصفة لا تنحني
أما عن الثالثة
فقد خالد ذيل السمكة
التي صرعها الصغار
كتب فوق صفحة الرمل التي أمامه:

فرعون
يمحوه
الموج.

ويرسل الجبل الكردي برسالة للشاعر البحريني الشاب سعيد عويناتي الذي غاب وترك القصائد خلفه تنتظر، ولكن كيف يمكن إرسال رسالة دون عنوان؟ وهل هناك من يعرفه؟

هو ابن البحر
فاسأل أية موجة
تدلَّك على ضفافه الجديدة
هو أغنية
فاسأل الطير
يدلَّك على عشه الجديد
هو التمر
فاسأل نخلة
تدلَّك على سعفه الجديد
وأين منزله ؟
في محارة أرجوانية اللون.

بطاقة شخصية

شيركو بيكه س مواليد السليمانية 1940 من أهم أعماله «مرايا صغيرة»، «ساعات من قصب»، «سفر الروائح»، «إناء الألوان»، «الكرسي»،«مضيق الفراشات».
وسبق له أن أصدر مسرحيتين شعريتين «كاوا الحداد» 1971، و«الغزالة» 1976
ترجم «العجوز والبحر» من العربية إلى الكردية.
حاز جائزة توخولسكي السويدية للأدب.



رسوم الملف: Ronald Brooks Kitaj - أمريكا (1932 - 2007)

فرانز فانون

حياة ثانية

هو مثقَّف عضوي، بالتعريف الغرامشي للكلمة، أدرك مبكراً معنى الحرية، وانخرط في المواجهة المباشرة مع القوى الاستعمارية، عاش مناضلاً ومنظراً وطبيباً نفسانياً، ورحل في سن مبكرة.

بعد أكثر من خمسين سنة على رحيل فرانز فانون (1925 - 1961)، وبالعودة إلى أهم أعماله وأطروحاته، نلتمس رؤية ومنطقاً في فهم وشرح بعض تعرُّجات الربيع العربي.. فانون انطلق من الدفاع عن ذوي البشرة السوداء في مواجهة البيض الأوروبيين، قبل أن يتبنّى القضية الجزائرية سنوات الخمسينيات، ويتوصل، في النهاية، إلى خلاصة أن النضال المجتمعاتي ومواجهة الإمبريالية والعنصرية إنما هو جزء لا يتجزأ من النضال الثقافي.. الظروف السياسية التي عايشها فانون، مع ما مَيَّزها من أنانية وإقصاء وتهميش، لا تختلف عن الظروف المحيطة ببعض الأنظمة التي حكمت و تحكم دول الربيع العربي..

مجلة «الدوحة » تحتفي بذكرى وبأعمال المفكر المارتينيكي المولد، الجزائري الانتماء، باعتبار أن إعادة قراءة صاحب «مُعَذَّبو الأرض» هي إعادة تفكير في أشكال وأساليب مواجهة الفكر الأحادي المسيطر، فمرتكزات فانون الفكرية التحرُّرية لا تنحصر في رقعة جغرافية واحدة، ولا في لحظة تاريخية معينة، بل تمتدّ في الزمان والمكان.. اليوم، في ظل التحوُّلات التي تشهدها المنطقة العربية، تبرز ضرورة إعادة بعث قناعات فانون. ليس فقط نظرياً، بل أيضاً على أرض الواقع.

الذي يعنينا في سياق استحضار فانون راهناً هو استحضار نموذج المثقف المتفاعل مع محيطه، المستوعب للحيثيات والممارس لجدل الصياغة، صياغة الفكر والسلوك، جدل يستوعب النظري بالمنجز المتراكم، ويمارس الملاحظة المتبصّرة للواقعي المتحوّل، ويؤسّس انطلاقاً من الاستيعاب والملاحظة الموقف.

محمد بن زيان

النصّ الحيّ

في مسارات التفكير الإنساني هناك التفكير العابر للعصور والجغرافيات، عابر للعابر ومخترق للظاهر، ومنه تفكير فانون. وهو بوصف الفيلسوف ماتيو رينو «نظرية متنقلة». تفكير يتجدد بأفقه الذي لا ينسدّ، أفق تصوغه إنسانيته.. فانون، ربما في سياق التحوُّلات التي نعرفها حالياً، يعتبر الأكثر حضوراً، وفي عام2011 اقترنت ذكرى رحيله الخمسينية بحراك عالمي انطلق من سيدي بوزيد ليصل بروكلين. حراك شعوب ثارت ضد الإقصاء، حراك الهامش ببيانات «الشعب يريد.. !».

عرف الحراك منحنيات جعلت المفكّر هاشم صالح يعود إلى أطروحة هيجل عن مكر التاريخ لتمثّلها، وفي ما يحدث تحضر أدبيات فانون الذي حفر في نفسيات المتصارعين، فكانت العودة إلى النص «الفانوني» ضرورة، نص متوهج وخصب، نابض بحيوية الفكر، فكر غاص ليتجلّى حضوراً، والحضور ظلّ ممتداً عالمياً طيلة السنين السالفة، في اشتغالات الدراسات والتفكيرات حول التحرُّر والعنف، وحول الكولونيالية وتأثيراتها، وحول حركات التحرُّر الوطني.. نصُّه تحوَّل إلى إنجيل لنضال السود في الولايات المتحدة الأميركية.

قراءة فانون لن تستوي بدون موضعته في سياق تشكُّله، ومرجعية تكوُّنه. وكما كتب أزراج عمر: «إن أهميته وقوَّته تنبعثان، في اعتقادي، من كونه قد قلب الطاولة على النسق الفكري الكولونيالي بأدوات الفكر الفلسفي الغربي وبجهاز التحليل النفسي الغربي أيضاً». وبالعودة إلى إرثه ومساره، يحضر بيننا كملهم يظل نابضاً بالحيوية وسخياً بالعطاء.

فَكَّك فانون المنطق الإمبريالي والاستعماري، وفضح التوظيف الممنهج للعلم وللطب النفسي في التدمير المعنوي والنفسي لشعوب المستعمرات. كما قرأ فانون خصوصيات ورموز الشعوب المكافحة من أجل حريتها، مثل تحليله لـ «الحايك» الذي كانت ترتديه المرأة الجزائرية، وقرأ الحيثيات فأسند للريف الأهمية في الكفاح، وكان له دائماً أثر في أيديولوجية الدولة الوطنية. فانون كَثَّف ذخيرة معرفته بملاحظاته التي حشدها حين انتقل إلى الجزائر، وكانت الحصيلة اختياره الذي مَثَّل تحولاً في مساره، تحولاً متصلاً بما سبق ومراكماً لتجربة أفضت إلى طرح يمكن أن يُقرَأ عبر عدة مستويات. ففانون ربما تصالح مع ذاته وأصوله حين دخل عبر الثورة الجزائرية إلى القارة الإفريقية وبلور طرحه الذي تميَّزَ به في ظرف كانت المنابر تتداول الحديث عن نزعة النيقريتيد (الزنوجية). وفانون كان من الذين نقدوا الحداثة الأوروبية في تجلّياتها الكولونيالية وفي تمركزاتها الأنوية المُقصِية للآخر، وفانون فضح اليسار المتورّط بوعيه الشقي في التناقضات التي جعلته يتموقع ضد مبادئ اليسار. وفي النص الفانوني تفكيك للعنف وتحليل لمكوِّناته وتفكيك للاستبعاد وما ينتجه نفسياً من سلوكات ونزعات.. فانون قال: «الأسود عبد لدونيّته. والأبيض عبد لتفوُّقه. والاثنان يتصرفان وفقاً لتوجُّه عُصابي.». ويقول في سياق آخر: «ما إن أدرك أن الزنجي هو رمز الخطيئة، فإنني أضبط نفسي

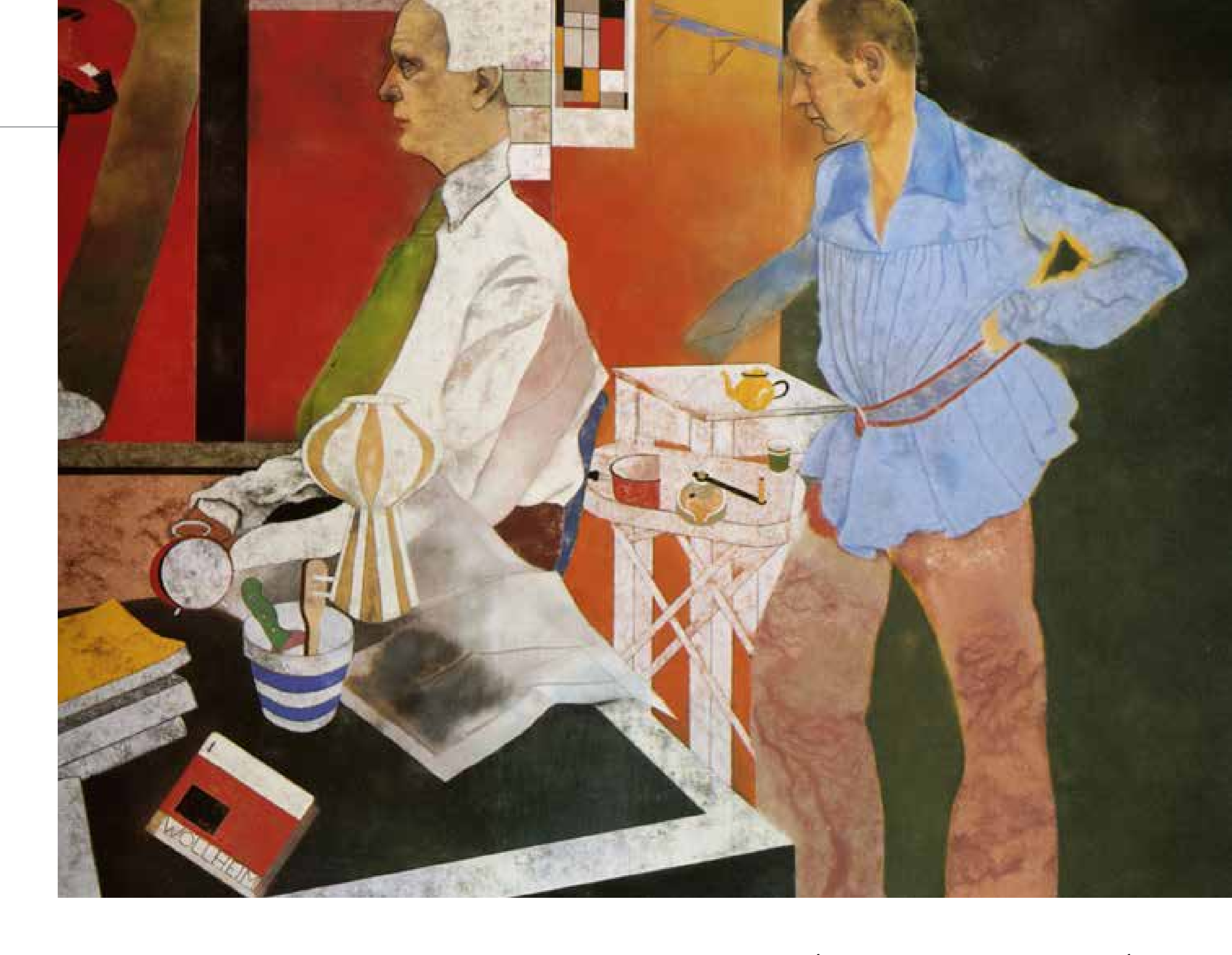


متلبِّساً بكراهية الزنجي. لكنني أدرك فيما بعد أنني زنجي. وهناك طريقان للخروج من هذا الصراع: إما أن أطلب من الآخرين ألا يعيروا انتباهاً لبشرتي، وإما أن أودّ لو التفتوا إليها، وهنا أحاول أن أجد قيمة لما هو سيئ، بما أنني مقتنع بأن الرجل الأسود هو لون الشر. ولكي أنتهي من هذا الموقف العصابي الذي أجد نفسي فيه مضطراً إلى اختيار حل غير صحي، حل صراع قائم على الوهم والعداء، وهو باختصار موقف غير إنساني، ليس هنا إلا حل واحد: أن أتعالى على هذه الدراما العبثية التي يلعبها الآخرون من حولي، أن أرفض المصطلحين معاً، فهما غير مقبولين بالدرجة نفسها، وذلك للوصول إلى كائن إنساني كوني واحد». وما حدث ويحدث يفصح عن قوة ما تضمَّنته كتابات فانون، فالعنف يلد العنف، فيتشعب العنف ليكون منه العنف المشروع، العنف الثوري الذي ينشد إزالة العنف بتدمير العنف.

ما بَلْوَرَه فرانز فانون عن ثقل الرواسب، رواسب التعرض للعنف نقرؤه اليوم مشهدياً عندما نتابع ما صاحب بعض حركات التمرُّد في فضائنا الإفريقي والعربي. ويقول صاحب (مُعَذَّبو الأرض): «محو الاستعمار إنما هو حدث عنيف دائماً لأن ذلك يبدل الكون تبديلاً تاماً. لذلك لا يمكن أن يكون ثمرة تفاهم وودّ».. كان النص متخلِّصاً من انفعالية النشوة اللحظوية، كان النص منخرطاً في الجدل ومخترقاً للحجب ومفكّكاً للمؤشرات، كان نقدياً بامتياز، وكان النقد مزدوجاً كما عَنْوَن المفكر المغربي عبد الكبير الخطيبي كتاباً له. لهذه الاعتبارات يحتل

محو الاستعمار حدث عنيف، ولا يمكن أن يكون ثمرة تفاهم وودّ

إرث فانون مكانة محورية في الدراسات المرتبطة بالنقد الثقافي. ويقول في موقع آخر: «ما ينبغي للمرء أن يقاتل في سبيل حرية شعب فحسب، وإنما ينبغي له أيضاً، ما ظلت هذه المعركة قائمة، أن يعلِّم هذا الشعب مرة أخرى، حقيقة الإنسان، يجب أن يسير في دروب التاريخ من جديد، تاريخ الإنسان الذي حكم عليه البشر بالعذاب، وأن يدعو إلى التقاء شعبه بسائر البشر، وأن يجعل هذا اللقاء ممكناً». وختم كتابه الشهير «مُعَذَّبو الأرض»: «يجب علينا- يا رفاق- أن نلبس جلداً جديداً، أن ننشئ فكراً جديداً، أن نحاول خلق إنسان جديد». ففانون كان يستشرف الآتي، ويستبق الزمن بتنبيهات لم تأخذ بها السلطات التي تأسَّست على إرث حركات التحرُّر الوطني. ومثل فانون كان المفكر الآخر مالك بن نبي الذي كتب محذِّراً من الفكرة الوثن، من المراهقة النفسية، من التكديس، وقبل الثورة كتب في «شروط النهضة» عن شعاع الفجر المقبل,وبعد الإشارة نبه إلى ما يتربَّص به قائلاً مخاطباً المتلقي: «ها هم قد



تضاربت الآراء حول فانون: هناك من درسوه بمعزل عن سياقات تشكُّله، وهناك من اعتبروه منتج أيديولوجية الثورة الجزائرية

أخذوا ينصبون بباب المدينة التي بدأت تفيق من سباتها، سرادق سوق الملاهي مع مسلّياتها، لتلهية القادمين صوب خطاك ومنعهم من اللحاق بك. لقد أقاموا المنصات والمنابر ليعلوها المشعوذون والبهلوانات، حتى يغطي ضجيجهم وعجيجهم نبرات شدوك. لقد أوقدوا المصابيح الخادعة حتى يحجبوا بها النهار المقبل، ويلفوا ملامحك بالقتام في السهل حيث تسير. لقد زَيَّنوا الوثن ليهينوا الفكرة، لكن الكوكب المثالي يواصل سيره الذي لا ينثني، وهو سيضيء لامحالة، قريباً الفكرة المنتصرة، ويبرز أفول الأوثان كما تم ذلك قديماً في الكعبة».

عايش فانون إرهاصات تشكُّل السلطة الوطنية في إفريقيا وإرهاصات التحوُّل من حركات التحرُّر الوطني إلى خطوات بناء الدولة الوطنية، وببصيرته المتشكّلة برصيد المعرفة والتجربة، استشرف وكتب الذي سيحدث فقال مثلاً: «إنّ البورجوازية الوطنية التي تتسلّم السلطة في نهاية النظام الكولونيالي هي بورجوازية متخلّفة. وقدرتها الاقتصادية تكاد تكون معدومة، وهي بجميع الأحوال لا تقارن بقدرات البورجوازية في بلدانها الأم، والتي تفترض أنها يمكنها الحلول مكانها. لقد اقتنعت البورجوازية الوطنية سريعاً، بسبب نرجسيتها الإرادوية، بأنها قادرة بسهولة على الحلول مكان البورجوازية في البلدان الأم. لكن الاستقلال الذي يضعها حرفياً أمام مواجهة الصعوبات، سيثير داخلها ردود فعل كارثية، وسيرغمها على إطلاق نداءات قلقة باتجاه بلد المستعمِر القديم. هذه البورجوازية موجَّهة بكاملها نحو نشاطات وسيطة. ويبدو أن مصيرها لا يتجاوز وجودها في حركة النظام (العالمي) وفي التركيبات. البورجوازية الوطنية تتصرف وفق نفسية رجل الأعمال وليس كقباطنة الصناعة».

قراءة فانون تبدع بالتحرُّر من التوجُّه العصابي، من القولبة الأيديولوجية المغلقة، تتجدَّد بتجدُّد نصِّه بدلالاته التي تظل ولادة. وقراءته لن تكون مثمرة إلا بالتجاوز الخلّاق. وتلك هي خصوصيات الفكر المبدع، الفكر الإنساني الأفق.

وظل فانون منذ ظهوره شخصية إشكالية مثيرة للسجال والجدل. وذلك شأن كل الشخصيات القلقة باستمرار. ولقد تضاربت الآراء حول فانون تضارباً متصلاً يتقاطع حول الاعتراف بقيمة المفكّر ومؤلفاته: هناك من درسوا فانون بمعزل عن سياقات تشكُّله الفكري، وهناك من ذهبوا إلى تحويله إلى منتج

أيديولوجية الثورة الجزائرية، فَردَّ عليهم آخرون كمحمد الميلي الذي عرفه عن قرب، وكتب كتاباً بعنوان «فرانز فانون والثورة الجزائرية»، وتوقف عند المسألة المرحوم مالك بن نبي فقال: «ويتعيَّن عليّ أن أشير هنا إلى قضية فرانز فانون مع كل التأثّر والتقدير اللذين سيشعر بهما كل جزائري عند ذكر هذا الاسم. فعمل فانون الذي سيبقى في نظرنا ذا قيمة لا تقدّر لا يقدِّم، ولا يمكنه أن يقدِّم نشيد النضال والعمل للشعب الجزائري لأنه لا يغوص إلى الجذور العميقة في ذاتية هذا الشعب، وهو لا يعاني كلية موضوعيته الاجتماعية والتاريخية. فالنشيد الذي يشحذ طاقة الشعب، كما يشحذ المكشف الشحنة الكهربائية، لا يمكنه أن يتشكّل على سجلّ الأجنبي». ويكمل الفكرة بقوله: «والمؤكّد أن فانون يمثِّل موسيقى العظيم القادر على استخراج أصفى النبرات الثورية من الروح الإفريقية فقد كان فنه رائع الحميّة». وفي السياق الجزائري دائماً قدم فانون مع بن نبي والسوسيولوجي مصطفى الأشرف، (كل من زاويته ومن حقل اشتغاله) ما هو جدير بالقراءة المتجاوزة، القراءة المنتجة لما يسعف على فهم ومفهمة الواقع بتحوُّلاته. وفي كل فترة تتجدَّد حيوية فكر فانون. وتلك ميزة كل فكر إنساني الأفق.و الذي يعنينا في سياق استحضار فانون راهناً هو استحضار نموذج المثقف المتفاعل مع محيطه، المستوعب للحيثيات، والممارس لجدل الصياغة، صياغة الفكر والسلوك، جدل يستوعب النظري بالمنجَز المتراكم، ويمارس الملاحظة المتبصِّرة للواقعي المتحوّل، ويؤسِّس انطلاقاً من الاستيعاب والملاحظة الموقف.

في الختام نستحضر ما قاله إيمي سيزير في حوار لمجلة «لير» الفرنسية: «نحن صنعنا التجربة، وأعي بأنّ دورنا انتهى، وأنّ هناك عالماً آخر في حاجة إلى الكشف. من أجل كشفه، يجب أن يوضع مخطّطٌ لما تمّ ولما يوجد. زمن الإيديولوجيات الاختزالية قد استُنفِد. يجب أن توجد إفريقيا أخرى، وعالم آخر» وأضاف: «أعرف كلّ التعاسات التي حلّت بنا، ولست أنفيها، وأنا مدرك تماماً كلّ ذلك، لكنّي أرفض أن نقطع الأمل علينا. يجب علينا حماية الإيمان.».

أوليڤيي فانون لمجلة «الدوحة» :

تلقين الثورة

سعيد خطيبي



لأول مرة، يقدم أوليفيي فانون، نجل الكاتب والمناضل فرانز فانون، شهادة عن حياة والده خارج الكتابة وحركة المقاومة، وبعيداً عن دوائر الجدل والنقاش، ورغم تَيَتُّمِه صغيراً، يستحضر أوليفيي في حواره مع «الدوحة» شيئاً من الذاكرة التي جمعته مع الوالد، واللحظات الحميمة القصيرة التي عاشها صبيّاً، ويعيد بعض ما سمعه لاحقاً من والدته، ومن المقربين من فرانز. وعلى غرار صاحب «من أجل الثورة الإفريقية» أوليفيي أيضاً يعيش بهوية جزائرية، يتحدث العربية والعامية، ويواصل الدفاع عن أرشيف وإرث الوالد، بعد مرور أكثر من خمسين عاماً على رحيله.

أوليفيي فانون وُلِد ثمانية أشهر بعد اندلاع ثورة التحرير الجزائرية (27 حزيران/يونيو 1955)، ويتذكر: «انخراط والدي في القضية الجزائرية، ورغبته في تخليص مجال التحليل النفسي من بعض المُسَلَّمات، دفعته بعد حوالي السنة ونصف من ولادتي، أي شهر كانون الثاني/يناير 1957، إلى الاستقالة من منصبه كرئيس لمصلحة بالمستشفى النفساني (جوانفيل) بمدينة البليدة (60 كلم جنوبي الجزائر العاصمة)». ويضيف: «بعد فترة قصيرة، نفتنا السلطات الفرنسية من الجزائر، وانتقلنا إلى العيش في تونس، أبي وأمي وأنا، والتحق الوالد مباشرة بصفوف جبهة التحرير الوطني، بشكل علني». وعلى الرغم من ارتباطه النفسي والجسدي مع الثورة، لم يهمل فرانز حياته العائلية. «علاقته مع الوالدة ومعي كانت جدّ قوية. كان أباً، طبيباً ومنظِّراً للثورة في آن. ثم إن انخراطه العلني في الثورة وضعه تحت تهديدات جسدية». في تونس، التحق فرانز فانون بالجيل الأول المؤسس لصحيفة «المجاهد El Moudjahid» لسان حال الثورة. وهي صحيفة كانت تصدر باللغتين العربية والفرنسية، وضَمَّت هيئتها التحريرية عدداً من الأسماء الوطنية المعروفة، في الطبعة الفرنسية نجد رضا مالك (الذي صار لاحقاً رئيساً للحكومة) والبروفيسور بيار شولي وغيرهما، أما الطبعة العربية من الصحيفة نفسها فجمعت بين أسماء أخرى، نذكر منها: محمد الميلي وعيسى مسعودي (أول مدير للإذاعة والتليفزيون في الجزائر المستقلة)، وهي فترة سيبدأ فيها فرانز حياة العمل السري، ومطاردات أعين الحكومة الاستعمارية الفرنسية. «كما تعرض لمضايقات شديدة من طرف منظمة اليد الحمراء، ولدعوات صريحة لاغتياله» يقول أوليفيي. ومعروف عن حركة «اليد الحمراء» طابعها الإجرامي، سنوات الخمسينيات، وتبنيها عديد العمليات والتفجيرات التي استهدفت، بالدرجة الأولى، الجماعات والأفراد التي كانت تطالب بتحرير شمالي إفريقيا (المغرب، الجزائر وتونس) من الهيمنة الاستعمارية، وهي مُتَّهمة في عملية اغتيال النقابي التونسي الشهير فرحات حشاد (5 ديسمبر/كانون الأول 1952)، مع استهدافها لقيادات سياسية جزائرية في الخارج (ألمانيا الغربية، سويسرا، إيطاليا وهولندا).

ومع تطور الأحداث، ودخول ثورة التحرير مرحلة الذروة في المواجهة المباشرة، «تضاءلت علاقات فرانز فانون مع محيطه وأصدقائه، وصار لا يجالس سوى المناضلين المنخرطين كليّة في الحركة الوطنية» يقول أوليفيي. بداية من 1959، انتقل صاحب «مُعَذَّبو الأرض» إلى مرحلة أخرى من العمل الثوري، كممثل لجبهة التحرير الوطني في ندوات إقليمية ولدى حكومات إفريقية، وشارك أولاً في المؤتمر الإفريقي بالعاصمة الغانية آكرا، حيث التقى باتريس لومومبا (أحد أهم الوجوه التحريرية في جمهورية الكونغو)، أحمد سيكو توري (أول رئيس لجمهورية غينيا المستقلة)، وغيرهما من زعماء التحرُّر في القارة السمراء، وأصدر في السنة نفسها كتاب «السنة الخامسة من الثورة الجزائرية»، ثم عُيِّن سفيراً للحكومة الجزائرية المؤقتة في آكرا، وشرع هناك في تحليل نص القرآن، وخَطّ بعض الملاحظات، التي لم تكتمل، ولم يمنح العمر صاحبها وقتاً كافياً لتوثيقها في كتاب.

أوليفيي عاش مع والده حوالي الست سنوات ونصف، لم تكن فترة كافية لطفل صغير بأن ينال ما يصبو إليه من حنان أب كَرَّسَ جلّ وقته للعمل النضالي، كما إن فرانز فانون نفسه عاش حياة جدّ قصيرة (36 سنة، توفي بضواحي واشنطن متأثّراً بداء اللوكيميا)، ولكنها حياة «مكثّفة» كما يقول نجله. «كان شخصية مثالية في وقته. الجزائر كانت في ثورة، جبهة التحرير يُنظَر إليها باعتبارها حركة إرهابية. وهو يشغل منصب سفير لها»، حيث نَسَّقَ مع عمر أوصديق، الذي كان يشغل منصب سفير الحكومة المؤقتة في كوناكري للحصول على دعم مادي من بعض الدول الإفريقية، والتأسيس لاحقاً لما اصطُلِح على تسميته جبهة مالي (انخرط فيها لاحقاً الرئيس الحالي عبد العزيز بوتفليقة).

أوليفيي هو الابن الوحيد لفرانز فانون، وأرملته السابقة خوزي، حبلت به في الجزائر، وولدته في ليون الفرنسية، ويعلّل المتحدث نفسه: «كان لوالدي صديق طبيب مختص، تعرَّف به سنوات الدراسة في ليون، يقوم بمساعدة النساء الحوامل على الوضع دونما ألم. في تلك الحقبة، كان الوضع بلا ألم يعتبر تقنية حديثة، وتوجَّب على والدتي أن تتنقل إلى هناك للوضع، ثم العودة مباشرة إلى الجزائر». علاقات فرانز الودّية في تونس كانت تكاد تنحصر في عائلته الصغيرة، وبعض الأصدقاء المنخرطين في الحراك السياسي، وبعض المحسوبين على هيئة تحرير صحيفة «المجاهد»، الذين يذكرهم أوليفيي: «مثل عبان رمضان، محمد حربي، رضا مالك، بيار شولي ومحمد يزيد». شرط أساسي كان يفرضه فرانز على من يجالسه: «السرّيّة في العمل».

رغم كل التقلبات التي عاشها فرانز فانون، وتنقُّلاته من الجزائر إلى تونس ثم غانا، فهو لم يتخلَّ عن الكتابة والتنظير، ويتحدث نجله على لسان والدته: «كان يجد دائماً وقتاً للكتابة. الوضع المتقلِّب والتهديدات التي تعرَّض لها كان من الممكن أن تقف حاجزاً أمامه، ولكن حدث العكس، فقد تحوَّلت إلى محفِّز له. كان أحياناً يقضي ليلة كاملة يملي عليّ فصلاً من فصول كتبه دونما توقف». خوزي رافقت فرانز طويلاً. فقد تعرَّف بها، للمرة الأولى، عام 1949 في الجامعة، وارتبطا رسمياً بعقد زواج عام 1952، ليُرزَقا بوَلَد بعد ثلاثة أعوام، حياتهما معاً دامت اثنتي عشرة سنة.

سؤال اللغة والانتماء طُرِح، بشكل مباشر، داخل عائلة فانون. بين أب قادم من جزيرة «فور دو فرانس» (منطقة الكاريبي) وأم فرنسية، يعيشان بين الجزائر وتونس، يقول أوليفيي: «في البيت، كان الجميع يتكلم الفرنسية». «ولكن في عيادته النفسانية كان والدي يجتهد في تعلُّم العربية والتحدُّث بها مع المرضى وزملائه وبعض الممرضين، الذين تفاجأوا حينها بقدرته على تعلُّم اللغة في وقت قياسي». ويختتم أوليفيي حديثه عن والده: «أعتقد أن فرانز فانون قد وصل إلى الجزائر في الوقت المناسب، في وقت كانت تعيش فيه مواجهة مباشرة بين الكولونيالية ونمو الوعي».. ليوظِّف مناهج الغرب لنقد الغرب وفضح مؤامرات الآلة الكولونيالية بأدوات اخترعتها سلفاً بنفسها.

فخري صالح

لقد كان فانون، حسب إدوارد سعيد، أوّل منظّر بارز من المعادين للإمبريالية يدرك أن الحركات الوطنيّة التقليدية المتعصّبة تسلك الطريق نفسها التي شقتها لها الإمبريالية.

فانون في تأويل إدوارد سعيد

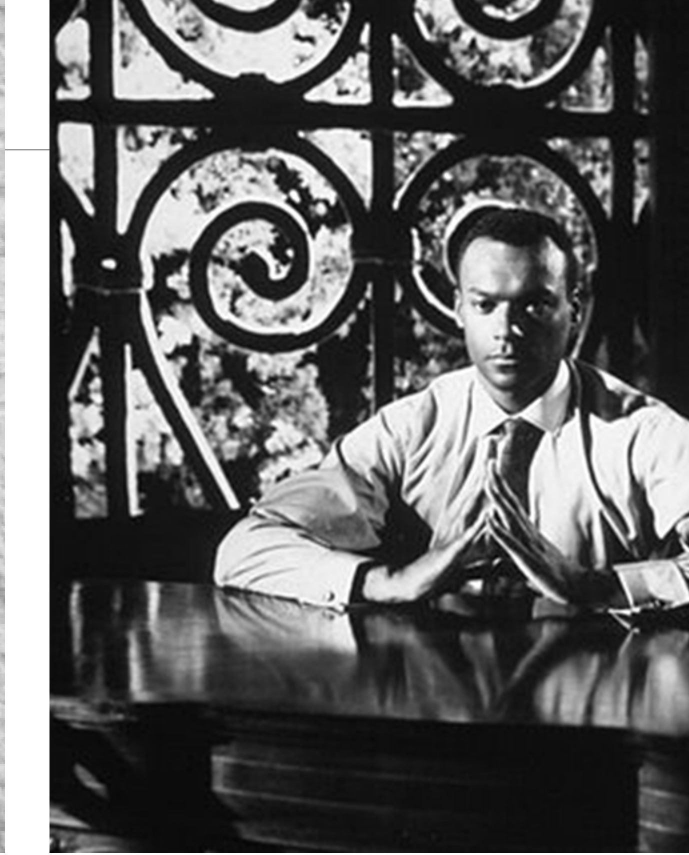
يشكّل عمل فرانز فانون، خصوصاً كتابه «معذبو الأرض» (1961)، واحداً من التأثيرات الأساسية التي مارست فعلها على عمل الناقد والمفكّر والمنظّر الأدبي الفلسطيني الأميركي إدوارد سعيد (1935 - 2003)، سواءٌ فيما يتعلّق بتنظير سعيد حول الثقافة والإمبريالية، أو حول أدوار المثقفين، أو من خلال سعيه الحثيث لتجاوز نظرية ميشيل فوكو حول العلاقة المثلثة بين الخطاب والقوة والمعرفة، وذلك عبر حقنها ببعض أفكار فانون حول المقاومة وإمكانيّة التغلّب على إكراهات السلطة وعدم قدرة الكائن الإنساني على المقاومة، كما يتبدّى في عمل فوكو. لقد وجد سعيد في عمل فانون ترياقاً لسمّ فكر الفيلسوف الفرنسي الذي خلب لبّه بتتبُّعه لآليات عمل السلطة وقدرتها على الانسراب في ثنايا الخطاب.

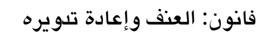
يقول سعيد، في واحد من الحوارات التي أجريت معه في منتصف ثمانينيات القرن الماضي، موضّحاً تفضيله لرؤية فانون المؤمنة بإمكانية المقاومة: «يقوم عمل فانون بكليته على فكرة التحوُّل التاريخي الحقيقي حيث يكون بمقدور الطبقات المضطهدة أن تحرّر نفسها ممن يضطهدها... إنه من بين الأشياء التي ما زلت أجدها شديدة الأهمية في عمل فانون. لم يتحدث فانون عن التحول التاريخي فقط، بل كان قادراً على تشخيص طبيعة الاضطهاد تاريخياً وسيكولوجياً وثقافياً، ومن ثمّ كان قادراً على اقتراح طرق لإزالته. النقطة الثانية التي أودّ أن أوضحها هي أن فكرة التضامن المتضمنة في عمل فانون تخص التضامن مع طبقة ناهضة، مع حركة نامية لا مع تلك الطبقة أو الحركة المنجزة المستقرة. ولدي إحساس أن فانون لو عايش السنوات الأولى للدولة الجزائرية لبدا موقفه شديد التعقيد، ولا أظن أنه كان سيبقى هناك. لربما كان سيغادر إلى مكان آخر، فما حدث للكثيرين من مناضلي جبهة التحرير الوطني الجزائرية أنهم أصبحوا موظفين في جهاز الدولة الذي لم تطلع منه، بعامة، طبقة من المثقفين تحافظ على مسافة نقدية من الدولة. إن من بين الأمور المقلقة بالنسبة للتضامن أنك قد تصبح سجين خطابك عن التضامن والسهولة التي قد تنزلق فيها ضمن خطاب السلطة. إنه أمر لا مهرب منه. لقد جاء فانون من طبقة مناضلين أصبحوا فيما بعد منفذين لسلطة الدولة وأدوات بيدها.» (السلطة والسياسة والثقافة: حوارات مع إدوارد سعيد، 53 - 54).

تكشف الفقرة السابقة عن نظرة سعيد إلى كتابة فانون المهمومة بفكرة التحرر وتحليل طبيعة الإمبريالية والآثار المدمّرة التي يتركها الاستعمار على أجساد المستعمرين وأرواحهم، وكذلك تشديده على المخاوف التي ينبه إليها فانون الطليعةَ الثوريّة بعد أن تتمكّن من التحرُّر والتخلُّص من الاستعمار. ويرى سعيد أن «القوة الاستثنائية التي تمتلكها كتابة فانون تكمن في كونها تمثّل سرديّة سريّة تنقض وتنفي القوةَ المعلنة للنظام الكولونيالي الذي يشدّد أنه مهزوم لا محالة». (الثقافة والإمبريالية، 283).

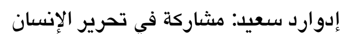
يصور فانون في «مُعَذَّبو الأرض» طابع الصراع المانويّ والثنائيّة الثابتة التي تتواجه فيها كلّ من الكولونيالية والقوميّة، متخوّفاً من الآثار التي تحملها في أحشائها حركةُ التحرُّر من الاستعمار حين تحلّ البيروقراطيّة والبوليس الوطنيّان محل الجهاز الاستعماري الذي شدّ رحاله، وترك خلفه أعوانه من البرجوازيّات الوطنيّة ممن يعيدون إنتاج العالم الكولونيالي بأيدٍ محليّة. إن ما يتخوّف منه فانون هو أن المستعمَر قد يجد نفسه، وهو يتخلص من الظلم والطغيان الاستعماريين، يبني «نظاماً من أنظمة الاستغلال» يتخذ، هذه المرّة، وبكلمات فانون نفسه «وجهاً بملامح سوداء أو عربيّة». (329 - 330).

لقد كان فانون، حسب سعيد، أوّل مُنَظِّر بارز من المعادين للإمبريالية يدرك أن الحركات الوطنيّة التقليدية المتعصّبة تسلك الطريق نفسها التي شقتها لها





فانون: العنف وإعادة تنويره



إدوارد سعيد: مشاركة في تحرير الإنسان

الإمبريالية. ففي الوقت الذي تنسحب فيه هذه الإمبريالية متخلّية عن السلطة للبرجوازية الوطنية فإنها تقوم في الحقيقة ببسط سيطرتها مجدداً وتعزيز عناصر هيمنتها. لكن ما يأمله فانون، حسب سعيد، هو التوصُّل إلى حركة تحرُّر من الاستعمار قادرة على التغيّر والتحوّل لتشكّل قوةً متجاوزة للبعدين الشخصيّ والوطنيّ في الآن نفسه. ويفسّر سعيد الطابع الرؤيويّ الخلّاق لعمل فانون بإرجاع ذلك إلى قدرته على تشويه ثقافة الاستعمار، ونقيضها الوطني كذلك، في سعيه إلى تحقيق فكرة التحرُّر.

لِحَلِّ معضلة ثنائية المستعمِر والمستعمَر، أو الذات والآخر في فكر فانون، يقوم سعيد، في مقالته «استدراكات على النظرية المرتحلة»، بتتبع أثر كتاب الفيلسوف المجريّ جورج لوكاش «التاريخ والوعي الطبقيّ» (1922) على عمل فانون المركزيّ «مُعَذَّبو الأرض»، والتحوّلات في الفهم والتحليل والاستقبال التي أجراها فانون على أفكار لوكاش خصوصاً تلك التي تتصل بأولويّة الوعي في التاريخ. يشدّد سعيد على أن ما يهمّ فانون هو أولوية الجغرافيا في التاريخ، ومن ثمّ أولوية التاريخ على الوعي والذات في الآن نفسه.

لقد جاء المستعمر الأوروبي، مثله مثل سلفه الإغريقي أوديسيوس، من المركز إلى أطراف العالم ليستغل الأرض والشعب، ويقوم بتشكيل ذاته العدوانيّة على حساب المواطنين الأصليين. ومن ثمّ فقد جلبت الحضارة والثقافة الغربيتان المعاناة والعذاب، والويل والثبور، للمواطن الأصلي. ليست العلاقة بين المستعمِر والمستعمَر، إذن، علاقة ذات بموضوع، بين طبقات مستغِلة وطبقات مستغَلة، كما يرى لوكاش، بل هي علاقة بين أرض المستعمِر وعالمه من جهة والأرض المستعمَرة وساكنيها من جهة أخرى. لا لقاءَ هنا أو حواراً، بل عنفاً متبادلاً حتى يرحل المستعمِر إلى الأبد. (تأمُّلات في المنفى، 446 - 447).

يرى سعيد أنه رغم المرارة والعنف اللذين ينطوي عليهما عمل فانون فإن الشاغل الأساسي له هو دفع المركز لإعادة التفكير بتاريخه جنباً إلى جنب مع تاريخ المستعمرات التي بدأت تستيقظ من سباتها الذي فرضه التسلّط والهيمنة الاستعماريان. لقد اتهم فانون سرديّات التنوير والتحرر الغربيّة بالنفاق والكذب الطنّان، حتى تصدَّعَ تمثال الحضارة الإغريقية اللاتينية وتحوّل إلى غبار، حسب تعبيره.

انطلاقاً من هذا الفهم لرؤية فانون للعلاقة بين المركز الغربي والأطراف التي استعمرها، يستنتج سعيد أن فانون يسعى في النهاية إلى القول إن على كلٍّ من أوروبا ومستعمراتها المشاركةَ معاً في عملية التحرر من الاستعمار. ومن ثمّ، فإن النموذج الذي يقترحه فانون لعالم ما بعد الاستعمار قائمٌ على فكرة جمعيّة، ومصير جماعي للنوع البشري، الغربي وغير الغربي، بحيث يندرج الجميع في خطاب التحرر المظفّر. (تأمُّلات في المنفى، 314).

يعثر سعيد في فكر فانون، وتأمُّلاته الرؤيوية والشعريّة في «مُعَذَّبو الأرض»، على نوع من الحلّ المستقبليّ المؤقت لمعضلته كفلسطيني منفي ومطرود من أرضه بواسطة القوة الصهيونية الكولونيالية الغاشمة. ومع هذا، ورغم أن فانون يقدّم عنف المستعمَر المضاد بوصفه نتيجة وحلًّا لعنف المستعمِر وقسوته وهيمنته ونفيه للمواطنين الأصليين، إلا أن إدوارد يلتقط حلم فانون ورؤياه ضرورة أن يدرك البشر جميعاً (المستعمِر قبل المستعمَر) مخاطرَ الإمبريالية وميراثها المرّ لتجاوز الماضي عبر تقديم قراءة طباقيّة لتجربة الاستعمار في كلّيّتها، بحيث يصير تاريخ البشريّة ليس تاريخَ الغرب وحده بل تاريخه وتاريخ الشعوب التي استعمرها كذلك. هكذا ينقض سعيد المركزية الغربية من خلال الاستعانة بفرانز فانون.

حـوار مع آشيل مبامبي،
أحـد أبرز المختصين في فكـر فانـون

حياة في الميزان

ترجمة: بوداود عميّـر

يعتبر الكاتب والباحث الكاميروني أشيل مبامبي 1957 (Achille Mbembe)، أحد أبرز المنظِّرين لقضايا الكولونيالية وما بعد الكولونيالية، حاصل على الدكتوراه في التاريخ من جامعة السوربون بباريس عام 1989، درس بجامعتي «نورث واسترن» بشيكاغو وكولومبيا، ثم التحق بمركز بروكينس بواشنطن، ومن هناك إلى جامعة بنسلفانيا. وله العديد من المؤلفات، باللغتين الفرنسية والإنجليزية، حول تاريخ القارة السمراء، السياسات والأفاق، وسوسيولوجيا العرقيات، نذكر منها: «الشباب والنظام السياسي في إفريقيا» (1986)، و«السياسة من الأسفل»(1991)، كما يعتبر، في الوقت نفسه، واحداً من أهم المختصين في أدبيات وفكر فرانز فانون، والذي استلهم من رؤاه وأفكاره كتابه الصادر باللغة الفرنسية عام 2010 المُعَنْوَن بـ «الخروج من الليل الطويل: دراسة حول إفريقيا المتحررة»، كما وقَّع آشيل مبامبي مقدمة كتاب «الأعمال الكاملة لفرانز فانون» الصادر بمناسبة الذكرى الخمسين لوفاته عن دار «لا ديكوفيرت» بباريس.

كتابك «الخروج من الليل الطويل» يحيلنا مباشرة إلى فرانز فانون، ما هو فضله عليك؟

- لفرانز فانون الفضل في إيماني بفكرة أن داخل أي إنسان شيء من اللاجموح، وأنه لا يُدَجَّن بطبيعته، كما أن السيطرة بصرف النظر عن أشكالها - لا يمكنها القضاء عليه ولا احتواؤه ولا قمعه، على الأقل كلياً. من هنا سعى فانون جاهداً إلى محاولة فهم وإدراك الوسائل الكفيلة بانبثاق هذا الشيء ضمن سياق استعماري محدد. وهو في الواقع ليس شبيهاً كلِّية بنا، ووجهه الآخر المتمثّل في العنصرية المؤسسة يمثِّل ما يشبه الوحش بالنسبة لنا. هذا هو السبب الذي بفضله أصبحت أعماله تمثِّل بالنسبة لجميع المُضطهَدين شكلاً من الخشب المتفحِّم وسلاحاً من الصوان. ما يعطي القوة والطاقة لهذا الفكر الحديدي هو هذا النَفَس الصلب في الدفع نحو الانتفاضة بوصفها محصِّلة طبيعية. إنه المنجم الذي لا ينضب للإنسانية، والذين يتدربون على الاقتباس منه أولئك الذين واجهوا الاستعمار بالأمس، وهؤلاء الذين يحاولون اليوم معانقة الفجر.

تؤكِّد في كتابك السابق «ما بعد الكولونيالية» أنك (مع وضد) فانون، ماذا يعني ذلك؟

- هذا يعني أن هناك فرقاً كبيراً بين كلام فانون والإنجيل، أن نعيد قراءة فانون اليوم، هو أن نتعلَّم، بشكل من الأشكال، كيف نستعيد حياتنا وعملنا ولغتنا ضمن التاريخ الذي أنجبه، والذي حرص بجد من خلال النضال والنقد إلى تطوير مساره. بالنسبة لفانون، أن نفكر هو أن نبتعد عن الذات، هو أن نضع حياتنا في الميزان.

قراءة فانون، هي كذلك عملية ترجمة للقضايا الكبرى إلى لغة عصرنا، والتي من شأنها أن تدفعنا إلى النهوض، وأن نمشي مع الآخرين في طريق جديد، يجب على الشعوب المستعمرة أن ترسمه بقوتها الذاتية، بطاقتها الإبداعية الخاصة بها، وبإرادتها التي لا تُقْهر.

أشرت في كثير من الأحيان - متحدِّثاً عنه دائماً - إلى فكرة «الصعود نحو الإنسانية»، هل يمكنك تقديم توضيح أكثر؟

- في السياق الاستعماري الذي يندرج



أشل مبامبي: أهم ما في فانون أنه إنسان

فيه فكر فانون، يشكّل «الصعود نحو الإنسانية»، بالنسبة للشعوب التي فُرِض عليها الاستعمار، الانتقال بالاعتماد على قوتها الذاتية، صوب مكان أعلى من ذلك الذي أُجبرت قسراً على الارتكان له بسبب العرق، أو نتيجة للتبعية.

الإنسان المكمّم، المجبَر على الركوع، محكوم عليه أن يتمالك نفسه، وأن يتسلّق المنحدر بنفسه ومع الآخرين، إذا لزم الأمر عن طريق العنف، وهو ما يعبِّر عنه فانون بمصطلح «التغيير المطلق». هكذا سيفتح لنفسه عن طريق قيامه بذلك، وللبشرية جمعاء مبتدئاً بجَلّاديه، إمكانية إقامة حوار جديد وحرّ بين إنسانين متساويين، هناك حيث كانت قبل ذلك العلاقة تربط قبل كل شيء بين إنسان (مستعمر) وبضاعته (الأنديجان). وبالتالي، لن يكون هناك أسود ولا أبيض، بل فقط عالم تخلّصَ أخيراً من عبء العِرْق، والذي سنصبح جميعنا وَرَثته.

برأيك، من يطالب بعودة فانون اليوم؟

- الحركات التي تناضل من أجل تحرير الشعوب تستمر في استحضار ذاكرته والإشارة إليه، وينطبق الشيء نفسه على العديد من الجماعات التي تكافح من أجل العدالة العرقية، من أجل ممارسات نفسانية جديدة، أو مناهضة العنف، ويضاف إليهم الناقمون على النظام الاقتصادي العالمي الذي يزداد وحشية، ويتعامل مع الواقع بدون مسؤولية.

ماذا يمكن أن يلقّننا فانون عن العالم المعاصر؟

- يبدو أن العالم ليس تماماً عالمنا. الأكثر من ذلك أن الحروب الاستعمارية أو شبه الاستعمارية، بعد كل الذي حدث، أخذت في الانتعاش، مع نصيبها الوافر من التعذيب في معسكرات دلتا، والسجون السرّية، الخلطات العسكرية، مواجهي الانتفاضات، ومع نهب الموارد. مسألة تقرير مصير الشعوب ربما غَيَّرَت شكلها، ولكنها مستمرة في الطرح، بحيث بات الأفارقة على سبيل المثال يفهمونها جيداً، في عالم أصبح ينحو من جديد إلى البلقنة، ويحيط نفسه بالأسوار والجدران والحدود التي تشهد وجوداً عسكرياً مكثّفاً، وحيث أصبح الحق في التنقُّل مقيّداً أكثر لفئات عرقية محددة. النداء الكبير لفانون من أجل «فتح العالم المتقوقع» لا يمكن إلا أن يلقى صداه الواسع، نلاحظ ذلك جلياً من خلال الأشكال الجديدة الذي اتخذتها سبل النضال في جميع أنحاء العالم - بشكل خلايا، تنظيم أفقي، تنظيمات جانبية - بحيث أصبحت تتناسب وروح العصر الرقمي.

ماهي برأيك هوية فرانز فانون؟ هل هو مارتينيكي؟ جزائري؟ إفريقي؟ أم أسود؟

- كل ذلك في وقت واحد، بما في ذلك الانتماء الفرنسي. الأهم من ذلك كله، هو أنه إنسان من العالم. لقد أخذته الحياة والاختيارات بعيداً هناك نحو إفريقيا، حيث شهد تجربة «ولادة جديدة» في الجزائر. ولكن إعادة التجذُّر هذه على أرض إفريقية، كان يريدها خصوصاً كشهادة لمخاطبة البشرية جمعاء، لا سيما هذا الجزء من البشرية الذي كان يعاني الأَمَرَّين.

(نقلاً عن صحيفة تيليراما الفرنسية)



ألوان زنجية

سعيد خطيبي

إيمي سيزار أبو الأدب الزنجي لم يجد سبيلاً لإقناع مواطنه فانون بتبنيّ قناعاته، وسيدار سنغور ساهم في تعميق الهوّة بينه وبين كتّاب آخرين من بني جلدته. وعلى الرغم من حماسة مؤسّسي الأدب الزنجي في الدفاع عن خياراتهم، والمجاهرة عالياً بأحقّية مشروعهم، والتأكيد أكثر من مرة علـى أصالـة تيّارهم، فقد وجد فرانز فانون سـبباً لإعـلان قطيعة معهم، وإثارة تساؤلات حول جوهر التزامهم بخط المطالبة بالاستقلال القومي، ومسـألة تحرير الإنسان الزنجي، تسـاؤلات ما تزال مستمرّة حتى اليوم. صاحب «بشـرة سـوداء، أقنعة بيضاء» رفض التقوقُـع داخل حركة رأى فيهـا ضبابيـة وليونة خطـاب في التعامـل مع المحتـل: الرجل الأبيض، الغربي.

عاب على منظّريها سوء التقدير، محلّية الطرح، وتخاذلاً في الموقف الراديكالي تجاه المستعمر، وعارض ما ذهب إليه جان بول سارتر في تعريفه للحركة نفسها باعتبارها فقط نظيراً لمفهوم الإنسان الزنجي، مفضّلاً أن ينأى بنفسه، ويواصل عمله الأكاديمي في تحليل ومناهضة الحركة الاستعمارية عمليّاً ونفسانيّاً، وتحديد معيقات تطوّر السود، داخلياً وخارجياً.

سياقات نشأة الحركة الزنجية، في فترة ما بين الحربين العالميتين، لم تكن لتخلو من تداخلات مع الشأن السياسي، وربط مباشر بين مفهومي الكتابة والالتزام، مع عدم وضوح في التصوُّر العام حول العلاقة مع المستعمر الأوروبي. هل تقوم على المواجهة المباشرة أم على الحوار الثنائي؟

إيمي سيزار (1913 - 2008)، الشاعر المارتينيكي (الذي انخرط لاحقاً في السياسة)، كان له السبق في تبنّي مصطلح «الزنجية» تعبيّراً عن حالة الكتابة الأدبية لذوي البشرة السوداء، من المستعمرات الإفريقية إلى مستعمرات أميركا الوسطى. مصطلح استخدمه، لأول مرة، في مجلة «الطالب الأسود» (1935) بباريس، ثم في مجموعته الشعرية الأولى والأهم «مذكرات العودة إلى البلد الأم» (1939)، واقتبسه لاحقاً رفيق دربه النضالي الشاعر والرئيس السنغالي ليوبول سيدار سنغور (1906 - 2001)، في مجموعته الشعرية الأولى أيضاً «أغاني الظل» (1945). مصطلح كان يحمل معنى الدفاع عن الهويّة الزنجية وثقافة السود، ومواجهة مساعي «الفَرْنَسة» والتغريب التي حاول المستعمر فرضها، بمحو اللغات المحلية والتراث الإفريقي الشفوي. بالتالي، فقد حَدَّدت الحركة، ومن البداية، خطوطها العريضة بالاشتغال والتركيز على الشق الثقافي، والبعد الهوياتي ولملمة التراث الشفهي والمكتوب للمجموعات العرقية السوداء المختلفة، مع تجنُّب الاحتكاك المباشر مع الإدارة الاستعمارية، أو المطالبة، بصيغة واضحة، بالاستقلال وتحرير القارة السمراء وجزر الكاريبي من هيمنة الاحتلال. وسرعان ما التفّ كتّاب سود، من دول مختلفة، وحساسيات متعددة حول تيار سيزار وسنغور، خصوصاً بعد إطلاق مجلة «Presence africaine - حضور إفريقي» (1947)، التي أسَّسَها الكاتب السينغالي أليون ديوب (1910 - 1980)، وكانت تُطبَع، في الوقت نفسه، في باريس وداكار، واستقطبت أعمدتها وصفحاتها أهمّ الأسماء من أنتيليجانسيا وكتاب مرحلتي الكولونيالية وما بعد الكولونيالية، على غرار المؤرخ الشيخ أنتا ديوب (صاحب «حضارة وبربرية» - 1981)، الشاعر الغوياني ليون غونتران داما (صاحب «قصائد زنجية على إيقاعات إفريقية» - 1948)، الناقد المارتينيكي إدوارد غليسان، الإثنولوجي المالي أحمدو أمباتي با، وغيرهم. وحظيت الحركة نفسها بدعم من مثقفين فرنسيين معروفين: آندري جيد، آلبير كامو، وجان بول سارتر مثلاً، وهو دعم لم يقدّم لها ضمانات، بقدر ما أثار حولها حساسيات جديدة، فبين «راديكالية» فرانز فانون في تحليل ونقد الفكر الاستعماري وتركيز رموز الزنجية على حصر النقاش في الشقين الثقافي والهوياتي برز الاختلاف بينهما، ففانون عَبَّرَ في البداية عن استحسانه للمبادرة، لكنه سرعان ما تراجع، منتقداً إياها ضمنيّاً، ومنسحباً أكثر فأكثر نحو خدمة القضية الجزائرية، التي تبنّاها وانطلق منها في التنظير لقضايا التحرُّر، وذهب بعيداً، في تحليله للعلاقة أسود - أبيض حين طرح مصطلح «الزنوجوفوبيا»، تعبيراً عن عنصرية بعض الزنوج تجاه نظرائهم من زنوج آخرين، وانتقد بعض مثقفين فرنسيين بحدّة بسبب سطحية تعاملهم مع قضية السود، حيث كتب مرة في نقد سارتر: «الخطاب السارتري يحطم حماسة الزنوج»، وذلك رغم العلاقة الجيدة التي كانت تربطه بصاحب «الذباب»، والذي كان آخر كاتب يقرأ له وهو على فراش المرض، حيث التقاه مرة واحدة عام 1960 في روما، وتذكر مصادر تاريخية أن الرجلين قضيا ثلاثة أيام كاملة في النقاش والتبادل الحر، «ثلاثة أيام كاملة شرح فيها فانون مواقفه، واستمع إليه سارتر باهتمام» كما ذكرت سيمون دوبوفوار. ففي تحليله للعلاقة مُستعمِر- مستعمَر، يشير فانون إلى ضرورة أن يسترد المستعمر إرثه التاريخي الحقيقي، وأن لا يكتفي فقط بالإحاطة بقيم معينة، مثل العائلة والتاريخ والدين، التي تحوّلت، بعد وصول الاستعمار، إلى ما يشبه الفلكلور. اليوم، بعد أكثر من نصف قرن على تبلور فكرة الزنجية، وترسُّخها في الذهنيات وفي كتب التاريخ، يبدو من الصعب وضع تقييم موضوعي لها. فهي لم تبلغ تماماً الأهداف التي سُطّرت لها، ووجدت من أجلها. كما إنها ومنذ بداياتها لاقت معارضة شديدة من فئة الكتّاب الأفارقة باللغة الإنجليزية، أمثال النيجيري وول سوينكا (صاحب نوبل للآداب - 1986) ومواطنه تشينوا أتشيبي (1930 - 2013)، (وبعض كتاب ما يطلق عليهم تسمية Mbari Club بمدينة إيبادان النيجيرية)، والجنوب إفريقي إيزشيل مفاليلي (1919 - 2008)، حيث فضلوا جميعاً عدم الانخراط في توجُّهات الرئيس السينغالي الأسبق سيدار سنغور، منتقدين، في السياق نفسه، مفهوم الزنجية، واصفين إياه بالمفهوم الخطير، خصوصاً بالنظر إلى ما تضمَّنَه- بحسب معارضي التوجيه دائماً- من بعد رومانسي، نرجسية وذاتية، مع ميل لجعل القارة السمراء مرادفاً لليوتوبيا وللبراءة والصفاء، كما عابوا على مؤسِّسي الزنجية تغليبهم الجانب الفرانكفوني، وحصر إفريقيا في علاقتها مع الاستعمار الفرنسي فقط، والذي يختلف - بحسبهم - في تعامله مع ثقافة وهوية الشعوب الأصلية عن منطق الاستعمار الإنجليزي.

اليوم، أحداث سياسية وأخرى اجتماعية، تجعل من «الزنجية» مصطلحاً خارج اللحظة الراهنة، فهموم الكاتب الإفريقي لم تعد محصورة في قضايا التحرُّر والانتماء، والأدب القادم من جزر الكاريبي صار مشغولاً بواقعه وعلاقاته بالداخل، أكثر من الاهتمام بالقوى الخارجية المؤثرة، وضع لم يكن ليستحسنه ربما فرانز فانون اليوم، فهو كان يرى في تحرير الفرد الزنجي من الاستعمار مرحلة أساسية، ولكن ليست نهائية، في سبيل تحقيق الذات الزنجية، تليها مراحل أخرى للسمو بها، ومحو الفوارق بينها وبين الجنس الأبيض.

د. محمد الشحات
ناقد وأكاديمي مصري

«إذا كانت الرأسمالية هي التي خلقت ماركس، والفقر المدقع في صقلية هو الذي أنتج غاليبالدي، والأوتوقراطية الروسية هي التي شكّلت لينين، والاستعمار البريطاني هو ما أبدع غاندي، فإن فانون لم يخلقه سوى الرجل الأبيض... كأنه جيفارا القارة السوداء».

طه حسين و فانون

خطاب النهضة في أزمنة الثورة

- 1 -

ربما لن يجد قارئ كتابي (المُعَذَّبون في الأرض- 1955م) لطه حسين (1889 - 1973) و(مُعَذَّبو الأرض The wretched of the earth الذي صدر بالفرنسية عام 1961م) لفرانز فانون Frantz Fanon (1925 -1961) علاقةً جليّةً ومباشرةً بينهما سوى تشابه العنوانين فحسب، الذي يُشبه وقع الحافر على الحافر كما يقول القدماء. لكنّ ثمة علاقة قديمة - تسكن في مخيّلتي منذ سنوات - تجمع بين كتابي (المُعَذَّبون في الأرض) لطه حسين و(مُعَذَّبو الأرض) لفرانز فانون، وهي علاقة لا يجسّدها فقط عنوانا الكتابين، بل إننا نجد الرّوح نفسها التي وصف بها فرانز فانون بلدة «المستعمِر»، وما كانت تفيض الصورة به من بؤس وشقاء، ماثلةً في كتاب طه حسين بطريقة أو بأخرى.

- 2 -

في كتاب طه حسين صورٌ ولوحاتٌ قصصيةٌ وحكاياتٌ تجسّد عذابات الإنسان المصري خاصةً، والعربي عامةً، بعد وقائع الحرب العالمية الثانية، أقصد إلى تصوير المرارة التي ذاقها كثير من أفراد الشعب المصري إبّان ابتلائه بوباء الكوليرا في الفصل الحادي عشر والأخير من كتابه الذي يحمل عنوان «مصر المريضة». «المُعَذَّبون في الأرض» مجموعة حكايات أو قصص تتكوّن من إحدى عشرة قصة أو حكاية تحكي عن معاناة الفقراء والمعدمين والمرضى وآلام مَنْ ظلمتهم الحياة بحيث تعكس المجموعة أزمات عدّة تفشّت في ربوع مصر في فترة الأربعينيات.

ينهض كتاب طه حسين «المُعَذَّبون في الأرض»، وهو الأسبق في تاريخ النشر على كتاب فانون بستّ سنوات تقريباً، على كشف التفاوت الطبقي البيّن الذي كان سائداً في مصر قبل ثورة يوليو 1952 ومدى التغيّرات التي أرهصت بها قوانين الإصلاح الزراعي وقوانين العمل والعمّال بعد قيام الثورة بقليل، الأمر الذي جعل طه حسين يلتفت إلى الأمر ويضرب على وتيرة العدل الاجتماعي الذي أكّده بعبارات نارية صدّر بها كتابه، متأسّياً على الحالة التي أسكنت الأغنياء المتنعّمين أبراجاً عاجيّة بعيداً عن أعين الفقراء والبائسين والمظلومين والمهمّشين والساقطين من مدوّنة العدل الاجتماعي: «إلى الذين يحرقهم الشوق إلى العدل، وإلى الذين يؤرّقهم الخوف من العدل. إلى أولئك وهؤلاء جميعاً أسوق هذا الحديث. إلى الذين يجدون ما لا ينفقون، وإلى الذين لا يجدون ما ينفقون، يُسَاق هذا الحديث».

تلتقي فصول الكتاب، أو لنقل قصصه وحكاياته، مع بعضها، حيث تصوّر كلها عذابات الناس وحال الدنيا حين تغيب فضيلة العدل عن دنيا الناس، وتنعدم المساواة بين بني البشر، فيرسم المؤلّف صورةً تمثيليةً للمجتمع المصري الذي ينقسم إلى طبقتين اثنتين لا ثالثة لهما: إحداهما بائسة محرومة، وهي الغالبة، والأخرى لا تحفل بالآخرين، وتعيش في ترف ونعيم دائمين. من بين قصص الكتاب يحكي طه حسين عن أسرة ريفية بائسة تتكوّن من امرأة عجوز قبيحة المنظر هي «أم تمام»، كانت تجمع روث البهائم من الطرقات وتصنع منه أقراصاً تجفّفها وتبيعها وقوداً تستعين بثمنه على ضرورات الحياة على عادة أهل الريف المصري البسطاء، وولدين يشتغلان في بناء الأكواخ يوماً، وينقطعان أياماً، وبنت في الثالثة عشرة يتصارع في وجهها سيماء القبح وخجل الجمال. كانت هذه الأسرة، رغم فقرها المدقع ورثاثة حالها، تعتصم بكرامتها فلا تمدّ يدها إلى أحد ولا تقبل معونة من أحد، مما أكسبها احترام الناس وكراهيتهم في آن. وعندما ألمّ وباء الكوليرا بالقرية كما هو حاصل



في مدن مصر وقراها آنذاك، تغدو أم تمام في طليعة مَنْ يفجعهم الوباء الذي ينشب أظفاره في ابنيها في أقل من خمسة أيام، فتظلّ رغم ذلك هادئة ساكنة مُطْرِقةً بجسمها إلى الأرض هي وابنتها، كمَن ينتظر الموت من غير طائل، ثم تتبدّل أحوالها، فتروح تتبّع نسائم الموت في هذا البيت أو ذاك، لا تقول شيئاً للناس ولا يقولون شيئاً لها، بل تبكي وتبكي، حتى إذا ما بلغت حاجتها من البكاء هنا أو هناك تركت هذه الدار إلى دار أخرى ثم إلى دار ثالثة، وهكذا حتى ينقضي النهار كله. وتنتهي القصة بمحاولة أم تمام إغراق نفسها وابنتها في ترعة الإبراهيمية، فيُسْرِع أهل القرية إلى إنقاذها، لكنّ يد الموتِ تسبقهم إليها، ويسبقونها هم إلى ابنتها التي تُصاب بالجنون فيما بعد.

- 3 -

في كتابه (العالَم والنص والناقد: The World, The Text and The Critic)، يصف إدوارد سعيد E. W. said كتاب فانون «مُعَذَّبو الأرض» بأنه



كتاب مهجّن، بعضه مقالة، وبعضه حكاية متخيَّلة، وبعضه مجاز قومي، وبعضه تحليل فلسفي، وبعضه تاريخ حالة سيكولوجية، وبعضه تسام رؤيوي للتاريخ. وفانون طبيب نفسيّ وفيلسوف اجتماعي أسود، قادم من جزر المارتنيك، حيث عُرف عنه نضاله من أجل الحرية ومقاومة أشكال التميز والعنصرية. وعلى الرغم من كون فانون فرنسياً في الأســاس، إذ حـارب فـي جيش فرنسا الحرة ضد النازيين، فإنه قد عمل طبيباً في الجزائر في فترة الاستعمار الفرنسي لهـا، وانـخـرط فـي صـفـوف المطالبين باستقلال الجزائر عن فرنسا. وفي عام 1955 - وهو العام نفسه الذي صدر فيه كتاب طه حسين! - انضمّ فانون إلى جبهة التحرير الجزائرية وعمل طبيباً فيها، ثم نُفِي إلى تونس وعمل بها صحافياً لفترة. وفـي عـام 1960 صـار سفيراً للحكومة الجزائرية المؤقّتة في غـانـا. وتوفّي فانون عن عمر يقارب 36 عاماً، حيث دُفِن بالجزائر.

لفانون كتابان أساسيان هما «معذّبو الأرض» و«بشرة سوداء، أقنعة بيضاء Black Skin, White Masks»، فيهما - كما في أغلب نصوصه - تنسرب الكثير من المقولات التي أصبحت متداولةً بعد ذلك، من مثل: «إن العربي المغترب بصفة دائمة عن بلده يعيش في حالة من تفكّك الشخصية المطلق»، كما أنه يرى في «الاغتراب تجربة فردية أولاً وتجربة جمعية ثانياً».

يعدّ فانون واحـداً من أبرز مَنْ كتبوا عن مناهضة الآخر (المستعمِر) في القرن العشرين، جنباً إلى جنب مع التونسي آلبير ميمي Albert Mimi، وإدوارد سعيد، وهومي بابا Homi Bhabaha وغيرهم، بحيث ألهمت كتاباته ومواقفه الكثير من حـركـات التحرّر في العالم خـلال الـقـرن الـفـائـت، وهـو الأمـر الـذي دفع الكثيرين إلى وصفه بصفات عدّة، من بينها «شاعر العالم» و«نبيّ العنف» و«مسيح الثقافات المقهورة»، وغير ذلـك، كما كـان يقول صبحي حديدي. تلتقي أفكار فـانـون مع الكثيرين من أسلافه ومجايليه، فيقول عنه دافيد كـوت فـي كتابه المهمّ «فـرانـز فـانـون» الذي ترجمه عدنان كيالي إنه يشبه إيمي سيزار في ثلاثة أشياء: «كلاهما مواطن فرنسي، من جزر المارتنيك، وأسـود». ثم يضيف قائلاً: «إذا كانت الرأسمالية هي التي خلقت ماركس، والفقر المدقع في صقلية هو الـذي أنتج غاليبالدي، والأوتوقراطية الروسية هي التي شكّلت لينين، والاستعمار البريطاني هو ما أبدع غاندي، فإن فانون لم يخلقه سوى الرجل الأبيض... كأنه جيفارا القارة السوداء». لقد أصـبـح فـانـون فـي أواخـر حياته القصيرة ثورياً مثالياً متصلّباً كأمثاله من الرجال الذين لا يعرفون طعم الراحة.

لعلّ من أبـرز الصور السردية التي يـجـب الـتـوقّـف عـنـدهـا مـقـارنـة فـانـون في كتابه «معذّبو الأرض» بين بلدتي المستعمِر والمستعمَر، منطلقاً من فضاء ما بعد كولونيالي، يخلق باستمرار، وبطريقة متزامنة، صورتين متجاورتين للمستعمِر Colonizer والمستعمَر Colonize، أو لنقل: التابع والمتبوع. وعلينا أن نلاحظ كيف يتمّ إسقاط صورة المرأة المدلَّلة على بلدة المستوطِن، والصورة/ النقيض على بلدة المواطن: «إن المنطقة الـتـي يـقـطـنـهـا الـمـواطـنـون المحلّيون ليست ملحقةً بالمنطقة المأهولة من قِبَل المستوطنين ولا مكمِّلةً لها. والمنطقتان متقابلتان، لكنه ليس التقابل الذي يخدم وحدةً أسمى. فالمنطقتان كلتاهما تتبعان طبقاً لقواعد المنطق الأرسطي المحض مبدأ العزلة المتبادلة. ولا يمكن التصالح بينهما، فأحد التعبيرين [يقصد المستعمِر والمستعمَر] زائد ولا لزوم له. إن بلدة المستوطنين بلدة ذات بناء راسخ مصنوع كله من الحجارة والحديد المسلّح، إنها بلدة تتلألأ فيها الأضواء وشوارعها مغطّاة بالإسفلت، وعربات نقل المخلّفات تبتلع

وهي مكان سيّئ السمعة يسكنه رجال ذوو صيت سيّئ، إنهم مولودون هنا. أما أين وُلـدوا، وكيف وُلـدوا فأمران ضئيلا الأهمية. كما أنهم يموتون هناك. أما أين يموتون، وكيف يموتون فأمران لا يخطران على البال. إنها عالم من دون أية سعة أو رحابة، الناس فيه يعيشون بعضهم فوق بعض، وأكواخهم مبنيّة بعضها فوق بعض. البلدة الوطنية بلدة جائعة تتضوّر جوعاً، تلهث خلف الرغيف واللحم والأحذية والفحم والنور. البلدة الوطنية قرية ذليلة، تجثو على ركبتيها، وتتمرّغ في الوحل، إنها بلدة السود والأعراب القذرين. النظرة التي تنظر بها البلدة الوطنية إلى بلدة المستوطن هي نظرة اشتهاء، نظرة حسد، ونظرة تعبّر عن أحلام المواطن بالتملّك، كل أنواع التملّك: أن يجلس إلى منضدة المستوطِن، أن ينام في سريره مع زوجته، إن كان ذلك ممكناً. الإنسان المستعمَر إنسان حسود. وهذا الشيء يعرفه المستوطِن معرفة جيدة، فحين تتلاقى نظراتهما يتأكد من ذلك بحسرة، ويظل دائماً متحفّزاً للدفاع عن نفسه. «إنهم يريدون أن يحتلّوا مكاننا». وهذا صحيح، إذ ليس هنالك من مواطِن لا يحلم، ولو لمرة واحدة في اليوم على الأقل، بوضع نفسه موضع المستوطِن» (نقلاً عن إدوارد سعيد: The World, The Text and The Critic).

- 4 -

لعلّ مفردات «العدل» و«الحرية» و«الثورة ضد الظلم» هي ما يجمع بين كتابي طه حسين وفرانز فانون، فضلاً عن غيرهما من المفكّرين والكتّاب الذين أشرنا إليهم ممن شيّدوا دعائم خطابهم الفكري أو السردي أو التاريخي على آليات واستراتيجيات تُعْلِي من خطورة الوعي بـ «خطاب النهضة» في أزمنة الثورة. وما أحوجنا في مثل هذه الأيام إلى استعادة أمثال: فانون، وإدوارد سعيد، وألبرت ميمي، وهومي بابا، ومالك بن نبي، وغيرهم ممن أدركوا قديّماً ضرورة تخلّصنا من «القابلية للاستعمار» قبل السعي إلى مواجهة كل آخر «محتلّ أو مستعمِر».



كل الفضلات، وتعبر الشوارع غير مرئية وغير معروفة، وبالكاد تخطر على البال. وأما قدما المستوطِن فلن تراهما أبداً إلا، ربما، في البحر، ولكنك حتى هناك لن تكون على مقربة كافية منه حتى تراهما، إذ هما محميّتان في حذاء قويّ على الرغم من أن شوارع بلدته نظيفة ومستوية وخالية حتى من الحفر أو الأحجار. إن بلدة المستوطن بلدة خير وطعام وفير، وهي بلدة آمنة مطمئنة، ومعدتها مملوءة دائماً بالأشياء الطيبة. بلدة المستوطِن هي بلدة الناس البيض، بلدة الغرباء. وأما البلدة التي تخصّ الشعب المستعمَر Colonized أو على الأقل البلدة الوطنية فهي قرية السود The Negro Village، المدينة Medina، البلدة الاحتياطية،



تجربة مُحَلِّل نفساني

تحرير الشّعوب

شرف الدين شكري

> وعي التحرير من الاستعمار لا يمكن حصره فقط في صراع قطبَي (شمال-جنوب)، بل يظلُّ قائماً بذاته وبحاجة مستمرّة إلى تغذية، بدل ترك الحبل دوماً للعسكري أو للسياسي اللذين أصبحا يمثلان جهاز السلطة، وأصبح عندهما الثقافي بمثابة ضيف الشّرف.

تقول الدكتورة أليس شرقي رفيقة فرانز فانون منذ عهد تكوينه الأول في مدينة ليون الفرنسية - على يد طبيب الأمراض العقلية والطّب النفساني الإسباني فرونسوا توسكال، الهارب من نظام فرانكو الفاشي - وحتى أيامه الأخيرة بعد نفيهما إلى تونس: في مقدّمتها، حول تكوين فرانز: «لقد وجد نفسه في الجزائر، ليس فقط في مواجهة طبّ الأمراض العقلية الكلاسيكي في الملاجئ، ولكن أيضاً في مواجهة نظريات أطباء الأمراض العقلية لمدرسة الجزائر المتعلّقة ببدائية الأهالي - الأنديجينا». يمكننا أن نقرأ هنا، تعريّفاً لهذه المدرسة ورد لدى أنطوان بور، مؤسّس مدرسة الجزائر النفسانية (إبان الحقبة الاستعمارية) جاء فيه: «الأنديجينا الشمال إفريقي متشدّقٌ هو، سارقٌ وكسول، الشمال إفريقي، مسلم يتميّزُ بكونه غبي وهستيري، عنصرٌ سخيف، عرضةٌ لأحاسيس إجرامية غير متوقّعة. الإنديجينا الشمال إفريقي يمتلك قشرة دماغية متخلّفة، وهو كائن بدائي يعتمد في حياته الغريزية على النباتات»، ويمكننا أن نعود، في السياق نفسه، إلى الكلمات التي ذكرتها أخت فريديريك نيتشه إليزابيت. ف التي تواطأت مع نظام هتلر في نفي الجنس السامي، عبر التجارب العنصرية الخاصة بعلم النسالة التي كان يقوم بها زوجها في جنوب أميركا على السكان الأصليين، من أجل إثبات رفعة الجنس الآري على باقي الأجناس البشرية الأخرى، والتي كانت قمة في الطّمس الإنساني، عبر البحث عن بروتوتيب مثالي لشكل الإنسان الآري، وتحديد معالمه وأشكاله حتى يتم تمييزها عن باقي الأجناس الأخرى، عبر استحداث مجلّدات جرد شامل كمالي لتلك المميزات، يتم تطبيقها فيما بعد بشكل آلي على أدمغة الأجناس الأخرى المختلفة، مميزين بفضلها بين بشريّ وآخر عبر شكل الدماغ، لون السحنة، حجم الأنف، ولون العين... إلخ، من المزايا التي ملأت معاجم العنصرية الاستعمارية، ومهدّت لفلسفة عزل الآخر، مشكّلة بذلك نصوصاً عنصريةً لطالما كانت مراجع استعان بها المستعمِر في تكوين إبستيمي ثنائية (المستعمِر- المستعمَر) على حدّ سواء.

تواصل أليس شرقي حديثها قائلة: «اكتشفَ فانون حينها وهو بالجزائر، المقاربة الاستعمارية. سوف يصبُّ تباعاً لذلك، وفي المرحلة الأولى كل جهده في تحويل المصالح والوحدات التي كانت تحت إدارته، عبر إدخال التحليل النفسي الاجتماعي اقتداء بما تعلّمه عن توسكال. لن يدّخر جهداً في تحويل علاقة المريض بالطبيب، مع الأوروبيين، وخاصة مع الأنديجينا المسلمين، بحثاً عن إعادة صياغة مرجعيتهم الثقافية، لغتهم، تنظيم حياتهم الاجتماعية، كل ما كان بإمكانه أن يمنح المرضى معنى لحياتهم. هذه الثورة الصغيرة التي حدثت في مجال الطّب النفسي اعترِف بها من قِبَل الأطباء المشرفين، الذين انتمى أغلبهم إلى تلك القضية سياسياً».

نستشف من خلال حديث مرافِقة فانون، بأن الهوية في نظر فانون، وفي ممارسته للتحليل النفسي، لا يمكن لها أن تقوم بمنأى عن «إعادة تركيب ثقافة المضطَهد» وحتماً سوف تقابلنا في تلك المرحلة مدارس جديدة لعلم النفس، بدأت تقوم على التحاليل الجريئة التي قام بها كلّ اللذان من لاكان وفوكو آنناك، واللّذين عُرفا فيما بعد بكونهما الطفلين الضالّيْن للمدرسة البنيوية، المؤسِّسَيْن للمدرسة المعارضة فيما بعد لمدرسة علم النفس، ابتداء من كتاباتهم مع نهاية العشرية الخامسة للقرن العشرين، عبر كتاب «تاريخ الجنون» لفوكو مثلاً، والذي يبدأ فيه العصف بكلمتين مهمّتين جاءتا كحوصلة ذكيّة جداً لما سيجيء في بناء تلك المدرسة الهدّامة لكلاسيكيات الأنوار التي لم يستطع جانبها المضيء أن يجعل ظلمة العنصرية تخبو في ثقافة الخطاب الغربي ذاته، مؤسّسة بذلك لمخيال السُلطة القمعية المحلّيّة من جهة، وحتماً لامتداد ذلك المخيال خارج أسوار الرقعة الغربية، نحو بلاد الجنوب التي تخضع، ليس فقط لهيمنة الغرب العسكرية، وإنما أيضاً لقوّة الهيمنة الثقافية.

هنا، نقف على أخطر هدف يُعَدُّ بمثابة الملاط الرابط للجدليّة القاصمة التي اشتغل عليها فرانز فانون (المستعمِر/ المستَعمَر) والتي لم يشأ الطرف

من أجل إبعاد شبح تقمُّص أصحاب البشرة السوداء للسلوك الحضاري الأبيض لجأ فانون إلى استصدار بيانات حربية، تحليلات نفسية قاصمة للمثقفين

المستعمِر أن يسمح بنقدها لمواطنيه أنفسهم الواقعين تحت سيطرته، إلا نادراً تحت ضغط سياسي وثقافي عالمي. وهي جدلية يجب أن تُفهَم بعيداً عن الرّبط الزّمني لثنائيتها مثلما يحبُّ دعاة التنظير للوطنية الهستيرية أن يقوموا به، محدّدين تلك الجدلية بمرحلة زمنية بعينها، متغافلين عن سفر الفكرة الذي لا يهدأ في عالم الممارسات الخطابية لكل زمان وكل مكان، حسب تطبيقاته طالما أن هناك سلطة.

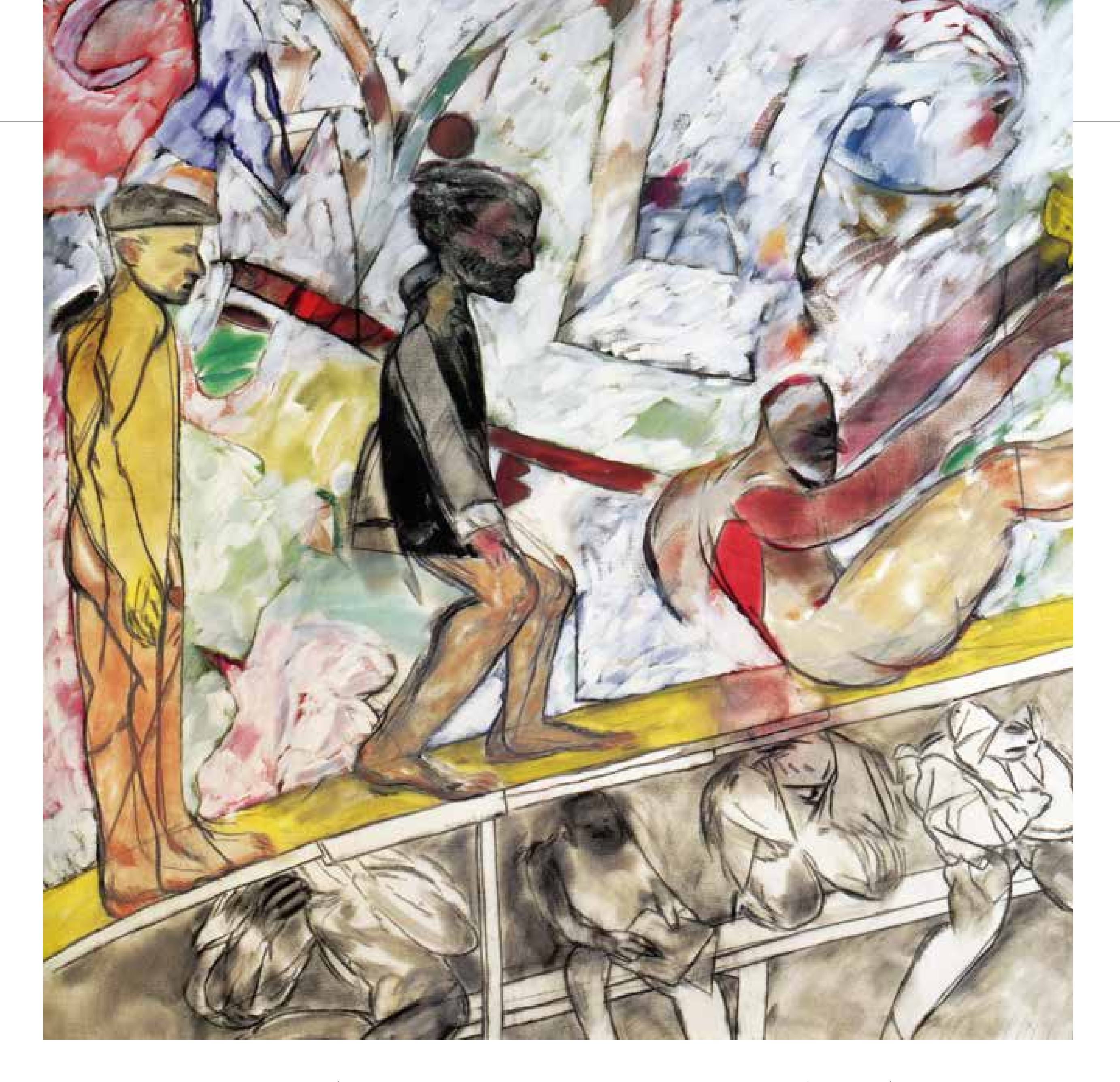
إنّ هذا الباب الذي اشتغل عليه فانون بشدّة عبر كل أعماله وكتبه- بشكل خاص طبعاً- سوسيولوجي وطبّي نفساني- اجتهاد تمهيدي لميلاد نظرية تحرير الشّعوب، والتي تستمدُّ معناها من تفاعل قطبي لتلك الجدلية أينما كانت الأرض، وأينما كانت هناك سلطة تعذيب أو قمع أو تعنيف، يكن هناك شعب يخضع لهذه السلطة ضمن قوّة القانون- وهذا أمرٌ طبيعي- وأيضاً شعب يخضع لسلطة القمع، أو العنف كما بيّن ذلك في الباب الأوّل من «مُعَذّبو الأرض». ويمكن تناول تيمة الأرض عند فانون كموضوعة نقدية أنثروبولوجية دامغة للإشارة إلى عنصرَي (الأصل وغير الأصل) اللّذَين اعتمدت عليهما رؤية المفكر في التمييز دائماً بين (المستعمَر والمستعمِر). «القيمة الأساسية للمستعمَر، إنما هي الأرض، لأنها هي القيمة المحسوسة الملموسة.» كَتَب.

يتّقد الصراع في شقّه الثقافي، إذن، عبر أول عمل في أوج فترة الشباب 27 سنة/1952 (بين القطبين المشكّلين للجدلية المذكورة أعلاه. مع تأمُّلٍ ثاقبٍ لفتى عائد من الجبهة وقد أُصيبَ بآثار القتال من جهة، ومراجعة شاملة لما أسّسته ثقافة المستعمِر في المستعمَر الأنتيلي خاصة، والإفريقي الملوّن عامّة). لقد نفذت تشكُّلات العنصرية في صميم الملوّن، فغدا كل شيء ينبني في ثقافته على ذائقة الإنسان الأبيض المحتلّ، مما جعل أغلب معايير الحياة ترتبط حتماً بتلك البناءات الداخلية، ممهّدة من جهة لزوال الإنسان الملوّن كوعي، أي كوجود (وهنا يمكننا أن نعود إلى تعريف الأب الأول المؤسس للوجودية، السيد كيركغارد: الوجودية هي أنا في نظر ذاتي، أي أنّ من يفقد ذاته، يفقد وجوده)، وتأبيد الإنسان الأبيض كوعي، أي كوجود أبدي، وكسيطرة مطلقة على المعايير، على جميع المستويات. سوف نقرأ في صميم كتاب «بشرة بيضاء، أقنعة سوداء» ما يلي: «كل شعب يقع تحت الاستعمار، أو بقول آخر، كل شعب يعاني من عقدة الدونية بسبب دفن ثقافته الأصلية، يجد نفسه في مواجهة مع لغة الأمة المتحضرة. أو بالأحرى في مواجهة مع ثقافة البلد الأمّ.. ويرتقي الإنسان الواقع تحت الاحتلال حين يعتنق ثقافة البلد الأم إلى أن يصبح اقرب للإنسان الأبيض حين يهجر ثقافته وأدغاله».

لقد عرّف المشتغلون على مفهوم الحداثة، هذا المفهوم في عمقه، اختزالاً، بكون الحداثة وعياً في الصميم، قبل أن تكون عصرنة للحياة المادية. أصبح هذا التعريف مسلّماً به اليوم في ثقافة المجتمع النقدي الحديث. وأصبح مسلّماً به أيضاً وعيُنا بأسبقية الثقافي عن الحضاري، في إنشاء أي مجتمع حديث، لكون المادّة الخامّ للوعي لا ترتبط شرطاً بالتجهيز الرفاهي الذي تمنحه الحضارة، إلا أنها تكون الشرط الابتدائي له.

لقد خلّفت المجازر التي وقعت تحت طائلة الاستعمار الفرنسي والبرتغالي والبريطاني، في الجزائر والكونغو والفيتنام والهند وقلب إفريقيا، بعد الحرب العالمية الثانية، وعياً فالقاً في الكتلة المثقفة العالمية عامة، وفي كتلة البلاد المستعمَرة خاصة، التي بدأت في إعادة حسابات ارتباطها مع ذلك العُنصري الذي خلق بحراً من الفروقات بينه وبين من ينعم باستغلال خيرات أرضه. نشأ إذن ذلك في الفتى فرانز فانون فالق التأمُّل بعد عودته مصدوماً من علاقته الصّدامية بالعسكر «الفرنسيس»، وقد كتبَ لوالدته شهادة بذلك يخبرُها فيها بأنه ندم على انتمائه إلى مثل هكذا عسكر، وبأنه راهن على الخيار الخطأ. هذه الرسالة كانت مَعْلَماً وضّاحاً يشير إلى الطلاق بينه وبين الآخر الظّالم. الآخر الذي وجب التخلّص من ثقافته التي شوّهت الإنسان غير الأبيض في لغته، في سلوكه، وفي انتمائه إلى ثقافة غير ثقافته.

ومن أجل إبعاد شبح تقمُّص السلوك الحضاري للإنسان الغربي الذي جعل ذوي البشرة السوداء أو العرب يعيشون بمعايير قلوب بيضاء يشكّلون بها أغلب أحاسيسهم ومعالم حياتهم المادية، وبالتالي ثقافتهم التي مسحت ثقافة السّلف أو أنها لم تسمح بتنميتها ولم تغذّها كي تعيش حداثة الفعل في مواجهة ضغط معايير ثقافة المستعمِر، لجأ فانون إلى استصدار بيانات حربية، تحليلات نفسية قاصمة موجّهة خصيّصاً إلى الطبقة المثقفة التي اعتبرها سليلة ثقافة بورجوازية متواطئة بانتماءاتها الحسية المتبنّاة تارة، بصمتها، تارة أخرى، بتقاعسها عن تبني العمل المسلّح الذي لجأ إليه السياسي والعسكري، كنتيجة حتمية ارتضاها المحتلّ قبل أن تكون خيارهما، ففانون يشير بصريح العبارة إلى أن المُستعمَر هو صنيعة المستعمِر، ولذلك فإن العنف هو الذي نادى إلى العنف المضاد، كنتيجة منطقية، لم يكن يتمناها المستعمِر طبعاً، ولكنه لم يستطع أن يمنع نفسه عن ممارستها من جهة ثانية لمجابهة مطالب الحرية والعدالة والمساواة التي رفعتها الثورة الفرنسية ذاتها، ولم تفلح في الامتداد نحو جشع منطق المستعمرات الذي جعل ممثليها يصرّحون في أكثر من مناسبة، كما كان يفعل مسيو ماير في الجمعية



الوطنية الفرنسية، قائلاً: «علينا ألاّ نلوّث الجمهورية بإدخال الشعب الجزائري إليها، ذلك أن القيم تتسم وتفسد على نحو لا يمكن إصلاحه متى جعلناها تحتكّ بالشعب المستعمَر».

كان النّقد الفانوني اللاذع للطبقة المثقفة التي تشبّعت بمعالم الثقافة الغربية التي تكون إنسانية متى تشاء، وتتخلّى عن إنسانيتها كما تشاء، في حقيقة الأمر، بمثابة الدّافع النفسي الدّاعي لتلك الطبقة لأن تشارك هي الأخرى في صناعة مشهد الصراع داخل تلك الكتلة الجدلية، وأن تتخلى عن منطق الخشية من تلويث اليدين، بحكم كون تلك الطبقة - من المفروض طبعا- هي المدخل الرسمي والأساسي لتغيير وعي الجمهور المستضعَف، بدل أن يتولى هده المهمّة العسكري الأمّي أو السّياسي الجاهل المنبثق من موقف الضّغط لا غير، كما حدث، للأسف الشديد، في صفوف المنظمة الجزائرية التي طغى عليها منطق حرب الريادة والسيادة بين زعمائها، بدل أن يطغى عليها منطق البناء العقلاني لثورة العقل. وهذا ما شاهده، ووقف عليه فانون في تونس حين تمّ نفيُه من الجزائر، وحكى عنه بمرارة في غير موضع لمقرّبيه.

ويمكن قراءة مجموع (البيانات) الفانونية تلك - أو النصوص إذا شئنا-، والتحليلات النفسانية بعين عالمية، رغم نقعها من معين تجربة جسية مباشرة، أكثر من كونها تجربة تنظيرية. فكتابات فانون لم تكن مناسباتية رغم ارتباطها بتجارب حياة معينة، من هنا ينفتح جرح باب عكسي يرتكز على المناسبة الظرفية لملء أجندة ثقافة عابرة، لا تحسن التفكير مليّاً وبهدوء في إنتاج خطاب ثقافي مستمرّ، يقف سدّاً في وجه سيطرة عنف السلطة من جهة، والمفعّلين لها كبنية سوسيولوجية ظرفية هي أيضاً، تشكّل المشهد القائم، وتصدّرُ نفسها على أنها هي الخالقة لقيمه التّابعة حاتماً من جهة أخرى. من هنا أيضاً، نستشف رسالة فانون التي لا تُحدّ مثلها مثل حياة أي مصدر وأي نصّ يمتلك زمناً للحياة وزمناً للموت. فشخوص مسرحية جدلية (المستعمِر- المستعمَر) القديمة ربما فارقت الحياة اليوم، ولكنّ وعي التحرير من الاستعمار لا يمكن حصره الآن فقط في صراع قطبَي (شمال- جنوب)، ويظلّ قائماً بذاته وبحاجة مستمرّة إلى تغذية مجابهته بوعي مضاد، بدل ترك الحبل دوماً للعسكري أو للسياسي اللذين أصبحا يمثّلان جهاز السلطة، وأصبح عندهما الثقافي بمثابة ضيف الشّرف.



وداعاً للثنائية
مرحباً بالتعدُّد

عزت القمحاوي

ضمن تغطيتها لكارثة مصرع 1027 بنجلاديشي في مجمع مصانع الملابس في مايو الماضي نشرت قناة CNN الأميركية، وليس غيرها، إحصائية مخيفة تضمنت مقارنة بين أجر العامل البنغلاديشي وأجر الأميركي، إذ يحصل الأول على بضع سنتات عن تصنيع قميص ثمنه ثلاثون دولاراً بينما يحصل نظيره الأميركي على ستة عشر دولاراً.
العامل في العديد من دول العالم الثالث يقوم بتصنيع منتجات الشركات الغربية الكبرى العابرة للحدود في ظروف بيئية وظروف أمان شديدة التدني، وتخرج من تحت يده منتجات العلامات التجارية المشهورة التي تنتشر في أسواق العالم بعد تخليصها من رائحة عرقه، وتُعرَض في أجواء مكيَّفة بعيدة كل البعد عن أجواء إنتاجها في المصانع الخانقة التي تنهار على رؤوس العاملين بها.

هذا هو الطور الحداثي لظاهرة الاستعباد بعد أن ارتدت قفاز نظام العولمة الذي يضمن نظرياً حقوقاً متساوية في انتقال الأفراد والأموال والسلع، لكن التطبيق زاد المتفوّق تفوُّقاً والمنسحق انسحاقاً.

وليست ظاهرة الاستغلال حديثة العهد، فقد تلازم الاستغلال مع بداية الحضارات البشرية، تخلّى الإنسان عن بعض من مطلقات الحرية الطبيعية مقابل بعض الأمان بالعيش في مجتمعات منظمة. لكن هذا التنازل لم يكن بالتساوي، إذ وَجَدت قلّة من السكان في كل تجمُّع بشري أن من حقّها الحصول على جهد الكثرة التي تراها أقل عقلاً.

ولم تجد الحضارة اليونانية أية غضاضة في هذه القسمة، وعرفت فلسفتها مبدأ المساواة بين الأحرار فحسب. وبعد استغلال ذوي القربى تطوَّر الأمر إلى ظاهرة الاستعمار الاستيطاني بإحلال شعب محلّ آخر وإبادة الشعب الأصلي أو تهميشه إلى أقصى الحدود، وكذلك ظاهرة الاحتلال العسكري الذي لا يستهدف تغيير البنية السكانية في البلد المحتل، بل تضمن فقط السيطرة عليه بالقوات وقليل من المدنيين في الوظائف المهمة لتأمين نقل المواد الخام من البلد الواقع تحت الاحتلال إلى البلد القائم بالاحتلال، وهذا هو النوع الأعم الذي شهد فرانز فانون أفوله، لتبدأ بعده البرجوازيات الوطنية والعسكرية حقبة من تحوُّل الحكم في المستعمرات، كانت تحقّق من الإخفاقات أكثر مما تحرز من النجاح.

وعندما نستعيد «مُعَذَّبو الأرض» اليوم نكتشف سمتين من سمات ذلك الاستعمار يتعامل معهما فانون كَمُسَلَّمَتين، وقد اختفتا في عصر ما بعد الإخفاق الوطني من دون أن يختفي الاستعمار ذاته:

أولى هاتين السمتين «العنف»، فالاحتلال حسب فانون عمل عنيف. والتحرير عمل عنيف كذلك في الفعل وفي اللغة التي تتحدث عن «المحو». (... إنكار الواقع القومي، وإقامة علاقات حقوقية جديدة، ونبذ السكان الأصليين وعاداتهم، وتجريد الأهالي من أملاكهم، واستعباد الرجال والنساء استعباداً مُنَظَّماً. هذه الأمور كلّها التي عمد إليها الاستعمار قد أتاحت ذلك الطمس الثقافي شيئاً فشيئاً). وإذا كان الاستعمار عملية محو شاملة وعنيفة، فالتحرر الوطني له ذات الشمول والعنف (إحلال «نوع» إنساني محل «نوع» إنساني آخر، إحلالاً كلياً).

السمة الأخرى الأكثر بروزاً التي تحكم فكر فانون هي ثنائية «المستعمِر والمستعمَر» فالشعب عنده كتلة واحدة والمستعمر كذلك، ولا تخفف من ذلك الآليات التي يستخدمها المستعمر من أجل حيازة بعض القبول كالإصلاحات الإدارية وتخفيف أشكال الاستغلال الأكثر بدائية، كما لا يخفّف منها تعاون



بعض القوى المحلية مع الاستعمار في تعويق التحرُّر، من إقطاعيّي الريف إلى الدراويش والدجّالين المُنتَمين إلى البنية الاجتماعية للقرون الوسطى التي يغذّيها الموظفون الإداريون والعسكريون.

رغم هذه الالتفاتة تبقى الثنائية قائمة في هذا الفكر، ويبقى الشعب قوة جامعة في مواجهة مستعمر متناغم كذلك في أدواته.

لكن الظاهرة الاستعمارية المباشرة التي بدأت في النوبان من نهاية الحرب العالمية الثانية إلى أواخر ستينيات القرن العشرين لم تلبث أن تطوَّرت خلال عقدين بينما كان الحكم العسكري الوطني يحقِّق الإخفاقات التي مهَّدت فيما بعد للعولمة، الفكرة التي تمَّ الترويج لها باعتبارها خطوة لتحرير الإنسانية من عبء الحدود وتحقيق حرية الانتقال على أساس من المساواة.

على صعيد التطبيق جاء الواقع مختلفاً تماماً، إذ إن ما تحقَّق على صعيد حرية انتقال الأفراد هو استمرار حقّ مواطن الشمال المتقدم في الحركة والعمل في أي مكان من العالم وتقييد حق الجنوبي الذي- للمفارقة - لم يكن يعاني من هذه القيود في حقبة الاستعمار أو في حقبة التحرُّر الوطني قصيرة العمر، إذ كان الاتصال وثيقاً بين المركز المتبوع والهامش التابع، وكان مواطن الهامش يسافر إلى المركز بسهولة من أجل التعليم والسياحة والعمل.

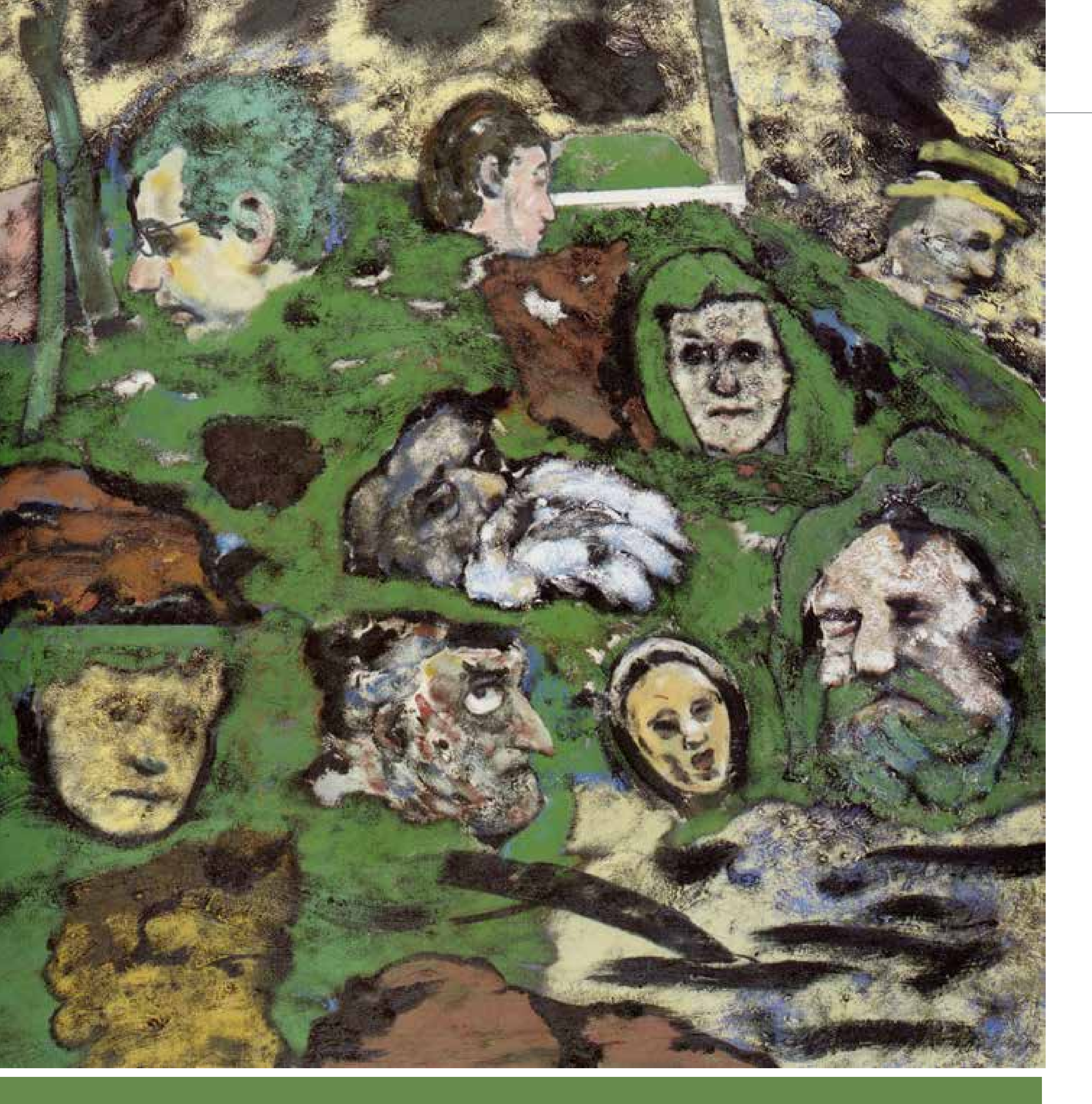
وأما على صعيد الأموال فقد تحقّقت، في ظل العولمة، حرية الحركة على الجانبين لكن الإحصاءات المالية تؤكِّد أن ما يخرج من الجنوب إلى الشمال في شكل أرصدة سرِّية للحكّام الديكتاتوريين وفوائض التجار المحليّين يفوق، بأضعاف، حركةَ المال الهابط من الشمال إلى الجنوب في شكل مساعدات أو شراكات بالإنتاج.

وعلى صعيد الخامات الطبيعية، انخفضت حركة الانتقال لأن المصانع تُقام في العالم الثالث للحصول على الأيدي العاملة الرخيصة والحفاظ على بيئة الشمال نظيفة. لم يعد المطلوب نقل قطن الهند ومصر إلى مصانع يوركشاير، بل اتّخذ القطن الأميركي الوجهة المعاكسة، لكي يتم تصنيعه في بنجلاديش والصين والعديد من بلاد العالم الثالث، التي تتفانى طبقتها العمالية في صنع المنتجات الغربية، بينما تقف طبقتها العليا بين المستهلكين الأكثر حماسة بفعل صناعة الإعلان والتغليف التي تصل إلى نسبة تسعين بالمئة من سعر المنتَج، كما في حالة العطور!

لم يختف التدخُّل العسكري المباشر في عالم اليوم، لكنه لا يتم بغية إحلال نوع بشري محلّ نوع آخر، بل لإعادة ترتيب القوى في هذا المجتمع المحَلّي أو ذاك ليتماشى مع مقتضيات العولمة.

وفي ظل هذا النظام لم يعد لأيٍّ من المجتمعين: الغازي، والمتعرض للغزو ذلك التماسك الذي رآه فانون، بل صار الانقسام الرأسي في كل منهما أكثر حِدّة ووضوحاً، وصارت العلاقات بين الطبقات الاجتماعية المتناظرة هنا وهناك أكثر قوة. فالعمال وصغار الموظفين المصريين والسوريين والجزائريين أقرب لنظرائهم الأميركيين والأوروبيين، كما أن ما يجمع رجل أعمال المركز بوكيله في الهامش أكثر مما يربط أحدهما بعمّال مصانعه. وكذلك الأمر بالنسبة للمثقفين الذين يصطفون حسب خياراتهم الفكرية والإنسانية، حيث نجد نعوم تشومسكي أقرب إلى سمير أمين منه إلى لويس برنار.

عولمة المصالح خلقت حركة وليدة من عولمة الاحتجاج تمثلت أولاً في جماعات المحتجّين على اجتماعات منظمة التجارة العالمية، وبدت أكثر وضوحاً بعد الربيع العربي حيث لا تخفي حركات مثل «احتلّوا لندن» و«احتلّوا وول ستريت» تأثُرها بالربيع العربي، وهكذا صار المستعمَر مُلهِماً للمستعمِر للمرة الأولى في التاريخ.



مغامرة الغرب الإنسانية المزعومة

فرانز فانون

هيّا، يا رفاق، إنه ليجدر بنا أن نقرّر منذ الآن أن ننتقل إلى الضفة الأخرى. الليل الطويل الذي كنا غارقين فيه، يجب أن نهزّه، وأن نخرج منه. النهار الجديد أخذ يطلع، يجب أن يجدنا حازمين واعين قد عزمنا أمرنا.

ينبغي أن نترك أحلامنا، أن نترك اعتقاداتنا القديمة، أن نترك صداقاتنا التي عقدناها قبل بزوغ الفجر. لا نضيّعن وقتنا في دعوات مملة، وتلوُّنات تبعث على التقيؤ. لنترك هذه الأوروبا التي لا تفرغ من الكلام عن الإنسان وهي تقتله حيثما وجدته، في جميع نواصي شوارعها وفي جميع أركان العالم.

لقد انقضت قرون وأوروبا تتجمّد، تقدّم البشر الآخرين

وتستعبدهم لتحقيق أهدافها وأمجادها. انقضت قرون وهي، باسم «مغامرة روحية» مزعومة، تخنق الإنسانية كلها تقريباً. انظروا إليها الآن وهي تسقط بين تحلّل الذرّة وتحلّل الروح. ومع ذلك نستطيع أن نقول إنها، في بلادها، قد نجحت بكل شيء في مجال التحقيق.

لقد أمسكت أوروبا زمام العالم في حماسة واستهتار وعنف، وانظروا كم يمتد ظل مبانيها! وكم يتكاثر! إن كل حركة قامت بها أوروبا قد حطّمت حدود المكان وحدود الفكر. ورفضت أوروبا كل تواضع، ولكنها رفضت أيضاً كل حنان وكل رفق.

لم تظهر بخيلة شحيحة ضارية إلا مع الإنسان.

فيا أيها الأخوة، كيف لا نفهم أن هناك ما هو خير لنا من اتباع هذه الأوروبا!

إن هذه الأوروبا التي لم تنقطع لحظة عن الإدعاء بأنها لا تهتم إلا بالإنسان، نحن نعلم اليوم كم قاست الإنسانية من آلام ثمناً لكل نصر من انتصار روحها.

هيّا يا رفاق، قد انتهت لعبة أوروبا تماماً، وعلينا أن نجد شيئاً آخر. إننا نستطيع اليوم أن نفعل كل شيء، شريطة أن لا نقلّد أوروبا تقليداً أعمى وأخرق، شريطة ألّا تحاصرنا الرغبة في اللحاق بأوروبا.

لقد بلغت أوروبا من فرط السرعة المجنونة والطائشة في سيرها حدّ أن زمامها قد أفلت اليوم من كل قيادة ومن كل عقل، وأن دواراً رهيباً برأسها ويودي بها في هوة يحسن الابتعاد عنها بأقصى سرعة ممكنة.

صحيح أننا في حاجة إلى نموذج، إلى مثال، إلى قدوة. وأن كثيراً منا يفتنه النموذج الأوروبي أكثر من أي نموذج آخر. ولكننا رأينا في الصفحات المتقدمة أنواع الإخفاق التي تقودنا إليها هذه المحاكاة. يجب ألّا تغرينا بعد الآن وألّا تُفقدنا توازننا الإنجازات الأوروبية والتكنيك الأوروبي والأسلوب الأوروبي.

إني حين أبحث عن الإنسان في التكنيك الأوروبي والأسلوب الأوروبي، لا أرى إلا سلسلة من الإنكارات للإنسان، إلا مواكب من جرائم قتل الإنسان.

إن المصير الإنساني، ومشاريع الإنسان، والتعاون بين البشر في أعمال تغني كيان الإنسان، هذه كلها مشكلات جديدة تتطلب تجديدات مبتكرة حقاً.

فلنقرر ألّا نقلد أوروبا، ولنوجّه عضلاتنا وأدمغتنا في اتجاه جديد. لنحاول أن نخلق الإنسان الكلّي الذي عجزت أوروبا عن تحقيق الانتصار له.

منذ قرنين قررت مستعمرة أوروبية أن تلحق بأوروبا، وقد بلغت من النجاح في ذلك أن الولايات المتحدة الأميركية أصبحت كائناً عجيباً مشوّهاً تضخمت فيه تضخُّماً رهيباً عيوب أوروبا وأمراضها ولا إنسانيتها.

أيها الرفاق، أليس علينا أن نفعل شيئاً آخر غير خلق أوروبا ثالثة؟ لقد أراد الغرب أن يكون مغامرة للفكر، وباسم هذا الفكر، فكر أوروبا طبعاً، سوّغت أوروبا جرائمها، وجعلت استعبادها لأربعة أخماس الإنسانية شرعياً.

لقد قام الفكر الأوروبي على قواعد عجيبة، وجرى التفكير الأوروبي كله في أمكنة ما تنفك تخلو من الإنسان، وما تنفك تزداد وعورة، حتى ألفنا أن يختفي منه الإنسان شيئاً بعد شيء.

حوار مع الذات لا ينقطع، ونرجسية ما تفتأ تزداد دعارة، كان ذلك مهداً لما يشبه الهذيان، لهذيان يصبح فيه عمل الدماغ عذاباً، لأن الوقائع ليست فيه، وقائع الإنسان الحيّ الذي يعمل ويصنع نفسه، بل ألفاظ ومزاوجات شتى بين ألفاظ، وتوترات ناشئة يهيبون بالعاملين الأوروبيين أن يحطّموا هذه النرجسية، وأن يكفّوا عن هذا التجريد للواقع.

ولكن العاملين الأوروبيين لم يستجيبوا للنداء بوجه عام، ذلك أنهم قد حسبوا أنهم هم أيضاً مرتبطون بهذه المغامرة العظيمة التي يقوم بها الفكر الأوروبي.

إن جميع العناصر اللازمة لحلّ كبريات مشاكل الإنسانية قد وجدت في تفكير أوروبا في لحظات مختلفة. ولكن عمر البشر الأوروبيين لم يحقق الرسالة المنوطة به، وهي أن يستند استناداً قوياً إلى هذه العناصر، أن يغيّر ترتيبها، أن يغيّر كيانها، أن يبدّلها، أن ينقل أخيراً مشكلة الإنسان إلى مستوى أعلى كثيراً.

ونحن نشهد اليوم تجمُّد الدم في شرايين أوروبا. فلنهرب أيها الرفاق من هذه الحركة الساكنة التي استحال فيها الديالكتيك شيئاً فشيئاً إلى منطق توازن. ولنطرح مشكلة الإنسان من جديد. لنطرح مسألة الواقع الدماغي، مسألة الكتلة الدماغية للإنسانية كلها، هذه الكتلة التي يجب علينا أن نضاعف ارتباطاتها، وأن ننوّع شبكاتها، وأن نعيد الطابع الإنساني إلى رسائلها.

هيّا أيّها الإخوة! إن الأعمال التي يقع على عاتقنا أن نقوم بها أكثر من أن نستطيع تضييع وقتنا في ألهيات تتسلّى بها المؤخرة. لقد صنعت أوروبا ما كان عليها أن تصنعه، بل لقد أحسنت، على وجه الإجمال، صُنْع ما كان عليها أن تصنعه. فكفانا اتّهاماً لها، ولكن علينا أن نقول لها بقوّة إنه لا ينبغي لها بعد الآن أن تستمر في إحداث هذا الضجيج كله. لقد أصبحنا اليوم لا نخشاها، وعلينا، إذن، أن ننقطع عن حسدها.

إن العالم الثالث يقف الآن أمام أوروبا كتلة عظيمة تريد أن تحاول حل المشكلات التي لم تستطع أوروبا إن تأتي لها بحلول. ولكن يجب علينا ألّا نتحدث عن وفرة الإنتاج، ألّا نتحدث عن الجهد العنيف، ألّا نتحدث عن السرعة الكبيرة. وليس معنى هذا «أن نعود إلى الطبيعة»، وإنما معناه ألّا نشدّ البشر إلى اتجاهات تشوّههم، ألّا نفرض على الدماغ إيقاعاً سرعان ما يفسده ويفقده سلامته. يجب علينا أن لا نتنرع بحجة اللحاق فنزعزع الإنسان وننتزعه من ذاته، من صميمه، ونحطّمه، ونقتله.

لا، نحن لا نريد اللحاق بأحد، ولكننا نريد أن نمشي طوال الوقت، ليلاً ونهاراً، في صحبة الإنسان، في صحبة جميع البشر. وعلينا أن نجعل القافلة متراصّة غير متباعدة، وإلا فلن يستطيع كل صف من الصفوف أن يرى الصف الذي تقدّمه، ولم يستطع البشر أن يعرف بعضهم بعضاً، وأصبحوا لا يلتقون إلا لماماً، ولا يتحدث بعضهم إلى بعض كثيراً.

إن على العالم الثالث أن يستأنف تاريخاً للإنسان يحسب حساب النظرات



التي جاءت بها أوروبا وكانت في بعض الأحيان رائعة، ولكنه يحسب أيضاً حساب الجرائم التي قامت بها أوروبا في الوقت نفسه. وأبشع ما في هذه الجرائم أنها قد شتَّتت وظائف الإنسان تشتيتاً مرضياً، وفتَّتت وحدته، كما أوجدت في المجتمع تحطُّماً وتكسُّراً وتوترات دامية تغذّيها طبقات، وكما أوجدت على مستوى الإنسانية أحقاداً عرقية واستعباداً واستغلالاً بل ومجزرة نازفة تمثّلت في نبذ مليار ونصف مليار من البشر.

فيا أيها الرفاق، يجب علينا ألّا ندفع جزية لأوروبا بخلق دول ونُظُم ومجتمعات تستوحي أوروبا.

إن الإنسانية تنتظر منا شيئاً آخر غير هذا التقليد الكاريكاتوري، الفاجر على وجه الإجمال.

إذا أردنا أن نحوّل إفريقيا إلى أوروبا جديدة، وأن نحوّل أميركا إلى أوروبا جديدة كان علينا أن نعهد بمصائر بلادنا إلى أوروبيين، لأنهم سيحسنون التصرف أكثر من أعظمِنا موهبة.

أما إذا أردنا أن تتقدّم الإنسانية درجة، إذا أردنا أن نحمل الإنسانية إلى مستوى مختلف عن المستوى الذي بلغته أوروبا، فعندئذ يجب علينا أن نبتكر، أن نكتشف.

إذا أردنا أن نستجيب لآمال شعوبنا علينا أن نبحث في غير أوروبا.

بل إذا نحن أردنا أن نستجيب لما يتوقّعه منا الأوروبيون فيجب ألّا نردّ إليهم بضاعتهم، ألّا نرسل إليهم صورة، ولو مثالية، عن مجتمعهم وعن تفكيرهم بعد أن أصبحوا يشعرون نحوهما باشمئزاز شديد.

فمن أجل أوروبا، ومن أجل أنفسنا، ومن أجل الإنسانية، يجب علينا، يا رفاق، أن نلبس جلداً جديداً، أن ننشئ فكراً جديداً، أن نحاول خلق إنسان جديد.

---

* النص خاتمة كتاب «مُعَذَّبو الأرض» ترجمة الدكتور سامي الدروبي والدكتور جمال الأتاسي، مراجعة الأستاذ عبدالقادر بوزيدة.

أم الجمال
البقاء للريح والحجر

أمجد ناصر

من هنا ستبدأ خطاك المتقافزة على طريق التجارة القديم (طريق الملوك، طريق تراجان، الطريق السلطاني، طريق الحج، الطريق الروماني التاسع). هنا الحاضرة الكبرى للسابقين في هذا الصوب من البادية الأردنية. السابقون كثر: أنباط، إغريق، رومان، فُرس، بيزنطيون، عرب مسيحيون، عرب مسلمون.


أم الجمال ليست البتراء وليست جرش

تدخلان البلدة أنت وشقيقك أحمد قبيل الغروب. يكون ما تبقى من رعاة «جبليين» عائدين بقطعانهم التي لم تعد تشبه ما كانوا يرعونه من قبل. إنها لحظة تعالي الدخان من وراء أسوار بعض البيوت استعداداً للعشاء. للدخان رائحة النباتات البرية التي صارت حطباً، تتخلَّله رائحة الخبز المسائي. قليلة هي البيوت التي ظلت تخبز استعداداً لعودة الرعاة. فليست هناك قطعان كثيرة. الشبان يفضلون الالتحاق بالجيش. الذين أنهَوْا تعليماً جامعياً يلتحقون بالوظائف الحكومية في «المفرق»، أو أبعد قليلاً في «إربد». أما من ينال وظيفة في «عمان» فعليه أن ينتقل إليها. تسمعان رنين جرس «المرياع». الكبش الذي يتقدم القطيع ويقوده. ثمة كلاب قليلة تنبح. إنها تنبح في اتجاهكما. ماذا يفعل هذان الغريبان اللذان يُظَلّلان عيونهما بأيدٍ مقوَّسة وهما ينظران جهة صروح الأزمنة القديمة؟ راع شاب كان يحشر قطيعه في «الصيرةً» الحجرية الملحقة ببيتهم الإسمنتي يدعوكما للدخول. تقولان له إنكما لن تطيلا المقام. يسأل: من أين جئتما؟ تقولان: من «المفرق». وبطريقة غير مباشرة يريد أن يعرف ما الذي جاء بكما في هذا الوقت إلى البلدة. تعرفان قصد سؤاله المراوغ. تخبرانه أنكما صحافيان. لا يستغرب أهل «أم الجمال» مجيء أجانب أو فضوليين الى بلدتهم. فهم يعرفون أنها كانت ذات شأن. رأوا آثاريين أجانب ومحليين بأيديهم أزاميل وخرائط يحاولون فك غموض الأحجار السود يعودون مرة تلو الأخرى. رأوا بعض الصروح المنهارة يُرَمَّم. ينهض من الردم ويستوي على وجه الأرض. يقول الراعي الشاب: إن المجيء نهاراً أفضل. الآن لن تريا شيئاً. تشكرانه.



طريق الملوك .. الحاضرة الكبرى للسابقين

تنهبان إلى الصروح الكحلية المتراكبة بعضها فوق بعض.

مدينة ضربها زلزال مدمِّر عام 551 للميلاد. ثم نهضت بحجرها الأسود مرة أخرى. عاشت الغزوات حولها فساداً. هل يبرر ذلك تحوُّلها إلى مركز للاعتكاف الديني المسيحي على المذهب النسطوري؟ سيكون لهذا التحوُّل، إن صح، دور مهم في وقت قريب قادم. تكون آخر أيام عزّ المدينة في الفترة الأموية. الزلازل تطاردها. يضربها زلزال كبير آخر يرجَّح أنه حدث في العام 749 ميلادي. تهمد وتنبعث، إلى حد ما، مع تواصل الفتوحات والفتوحات المضادة. تُهمَل طويلاً. طويلاً جداً. تأتي عليها أيدي البشر اللاحقين. يأخذون حجارتها التي حملت كتابات نبطية، إغريقية، لاتينية، لا يعرفون من أمرها شيئاً، ويبنون منها بيوتاً لأنفاس جديدة. «يزربون» بهائمهم في الصروح نفسها. يحوِّلون معابدها وبيوتات وجهائها السابقين إلى حظائر. صوامع للحبوب والعلف. الحاجة، لمن لا سقف فوق رؤوسهم تحت سماء عارية، أهمّ من الرقائم التي تركها بشر طَوَتْهم القرون، كما أن الآلهة المدمدمة، الآلهة العادلة، آلهة الحصاد والعاصفة، لم ترفع إصبعاً واحدة في وجه من حَشَرَها مع العلف والبهائم!

عاشت «أم الجمال» نحو ثمانية قرون بلا انقطاع. منذ القرن الأول قبل الميلاد إلى منتصف القرن الثامن كانت آهلةً بالناس والعسكر والتجار ورجال الدين. بعد ذلك لا شيء على ما يبدو. يكاد لا يعرف أمرها سوى القبائل البدوية المتنقلة في المنطقة. آثاريون أجانب يتوقفون أمام معالمها في نهاية القرن التاسع عشر. لم يكونوا كثيرين كثرة المتقاطرين إلى «جرش»، «مادبا»، «أم قيس» وخصوصاً «بترا»، فهي لا تمتلك إثارة «بترا» الوردية. إنها شقيقتها السوداء. فكّرت، بأثر من تطيُّر قديم، أن السبب قد يكمن في حجارتها السود. لكن كلا. «أم الجمال» ليست «جرش»، ليست «بترا»، ليست «فيلادلفيا» (عمان). فتلك مدن إمبراطورية. «أم الجمال» ثغرٌ حدوديٌّ، مخزن غذاء ومؤن ومركز تجنيد وقلعة أمامية، وربما محطة على طريق التجارة القديم. ثم إنه الزلزال الذي حَوَّلها أنقاضاً. ليست أنقاضاً تماماً. إذ ثمة أبنية صمدت. أو صمد بعض جوانبها. هناك «البرتوريوم». إنه مبنى مكتمل. تفصح أعمدته وحنياته، قاعاته، غرفه التي تطل على ساحة سماوية عن منزلته الاجتماعية. ثمة سور يحيطه. هناك أيضاً خَزّانٌ للمياه. إسطبلٌ للحيوانات. حمامات. قنوات مسقوفة لجرّ المياه إلى المنزل الضخم للسيد المجهول. أبنية أخرى صمدت في وجه الزلزال وعبث أيدي اللاحقين. جدران واقفة بصلابة، واجهات بيوت، قنوات مياه، إصطبلات ثكنة للجند تسمى «البركس» كنائس. الكثير من الكنائس لمدينة لم يكن يتجاوز عدد سكانها، في أبهى أيامها، الخمسة آلاف نسمة تطرح كنائسها الأربع عشرة سؤالاً عن كثرة هذه المعابد ووظيفتها. تتساءل: هل كان السكان مؤمنين إلى هذا الحد؟ ما هي حقيقة المذهب النسطوري الذي يقال إنه شاع فيها؟ أهي مدينة دين ورهبنة؟ لا تصل إلى جواب قاطع. تستغرب. لا أحد من المؤرخين وعلماء الآثار يعرف اسم المدينة القديم. فـ «أم الجمال» يصعب أن يكون اسمها نبطياً أو رومانياً أو بيزنطياً. إنه ذو تركيب عربي يبدو حديثاً، أو محرَّفاً من اسم عربي قديم. جاء الإغريق والرومان وسَمّوا مدناً بأسماء يونانية ورومانية. لكن معظم تلك المدن استعاد اسمه ما إن أفلت سلطات الحكم الأجنبي، أو اتَّخذ اسماً جديداً. قليلة هي المدن التي ظلت تحتفظ باسمها اليوناني أو الروماني. فالمدينة ليست، على ما يبدو، اختراعاً إغريقياً أو رومانياً لم يعرفه الشرق. لن



أعمدة مجد غابر

تعرف إن كان لـ «أم الجمال» اسم نبطي قريب من اسمها الحاضر، أو حتى من معناه: جِمال؟ أم جَمال؟

تحضر روما وبيزنطة في ذهن من يقف مثلك الآن، مع أخيك «أحمد»، في غروب حار أمام صروح «أم الجمال». يحضر «تراجان» وهو يعبّد طريقاً باسمه متطلّعاً إلى خليج ينفتح على محيط كبير لم يتمكن من الوصول إليه. يحضر «ديو كلتيان» الذي سمّى طريقاً آخر يتفرّع من طريق سلفه الكبير باسمه أيضاً. لكن هل تحضر الصين في بال من يعبر طريقاً كانت مرصوفة، ذات يوم، وابتلعت حجارتها الميلية أفواه الصحراء الألف؟ هذا ما خطر في بال صاحبك «ليان» الذي صحبته، قبل ثلاث سنين، في زيارة إلى بلادك مع زوجته «يو يو». قال لك «ليان»، بعد أن قرأ عن «طريق الملوك» في أدبيات سياحية محلية: تخيَّل أن هذه الطريق كانت تؤدي، ذات يوم، إلى الصين؟ كانت تلك، ربما، أول «عولمة» في تاريخ البشرية، أضاف «ليان». قد لا يكون الشاعر الصيني المنفي الذي كاد يرى سور الصين من طريق تمر بـ «أم الجمال» جانب الصواب. المرويّات حول الأنباط تفيد أنهم سيطروا على طرق القوافل التجارية التي كانت تصل بين الحواضر السورية ومصر عبر سيناء من جهة، وتلك التي تؤدي إلى الهند والصين من خلال اليمن وعُمان من جهة ثانية. حدث ذلك قبل أن يرفع الرومان أقواس النصر الكبيرة في المنطقة. القوافل المتّجهة شمالاً وجنوباً رابطةً أطراف العالم القديم بعضه ببعض كانت تمرّ بـ «أم الجمال»، أو بالقرب منها. قال لك «ليان» الذي مشى على «طريق الحرير» في رحلة تذكارية: يمكنني أن أتخيل قوافل البخور والتوابل والعطور والأقمشة القادمة من الهند والصين مارّة، في طريقها إلى أوروبا، بهذا المكان الذي أقف عليه الآن. قلتَ له: هذه الطريق كانت مرصوفة، على ما يبدو، في الاتجاهين. كانت طريقاً للذاهب وللقادم. وربما كانت تؤدّي إلى المحيط الهندي، فبلادك الصين.

***

«دير الكهف». ما هو اسمها القديم؟ لا أحد يعرف كذلك. مثلها مثل «أم الجمال» تحمل اسماً حديثاً على الأغلب. الكهوف الموجودة بالقرب منها قد تكون هي التي أعطتها جزءاً من الاسم. أما الدير فلعلّه ذو علاقة بما يُشاع عن انتشار المنهب النسطوري الاعتكافي في هذا الصوب من الصحراء. لكن الكهوف يمكن أن تكون أديرة المنقطعين عن العالم في مكان منقطع، أصلاً، عن العالم. كانت هنا مدينة مثل «أم الجمال». ومثل «أم الجمال» يتداخل النبطي والروماني بإسمنت اليوم. ليست على طريق «تراجان» الدولية، بل طريق خلفه «ديوكلتيان» التي تتفرَّع من الأولى ذاهبةً في اتجاه الجزيرة العربية عبر «وادي السرحان». المهدَّم من «دير الكهف» أكثر من القائم. خرائط الإمبراطورية وشواخص طرقها الدولية مَحَتْها الريح. لا أثر لحوافر الخيول التي رمحت في الصحراء، ولا للعربات التي كانت تئنّ تحت ثقل حمولتها على طرق مرصوفة بحجارة مربعة. الصحراء تبتلع الخطى والرجوم والعظام، وتذرو الأصوات على بيدر الرياح. لكن الريح تبقى. كذلك الخلاء المختال. ثمة حنية تشبه ممراً مسقوفاً بالحجر البركاني الأسود. بناء مربع الشكل له أكثر من باب. شبه متداع. ما إن دخلت حتى تغيرت، فوراً، درجة حرارة الساعة الثانية. الساعة التي ينام فيها الناس والحيوانات هنا، غصباً، من شدّة الحرّ. لا يبدو أن الحجر البركاني يخزّن أشعة الشمس. لو أنه كذلك لكان الحرُّ لا يطاق في الداخل. على العكس، نزلت الحرارة عشر درجات على الأقل. مقياسك البرودة المنعشة التي هبَّت. من بقايا



هنا ما قالت الريح للحجر

التبن الذي يُرى في أرضية إحدى الغرف وبين حجارتها السود يتضح أنها استخدمَت، إلى وقت قريب، مخزناً لعلف البهائم. ليس ذلك البناء سكنياً. يبدو أنه حصن قديم. فثمة أبراج. بركة مياه. كان قطيع من الغنم «يُقيِّل» بالقرب من البركة. للأغنام طريقتها الخاصة في صنع ظل تقي به رؤوسها. كل رأس في ظل إلية أخيه. يبدو القطيع العنبري من بعيد بلا رؤوس. غمامة عنبرية تحطّ على الأرض. الأغنام، مثل راعيها، تقي رؤوسها فقط من شمس تسكب نحاساً مصهوراً. ثمة كتابة وأرقام على بعض الجدران البركانية التي تتوسَّط البلدة. تعتقد أنها لاتينية.

***

إلى مكان لم تصله، ربما، جيوش الفراعنة التي كانت تفيض قوتها، أحياناً، عن الخارطة المصرية المربعة الشكل وصل مصريو اليوم. اليد العاملة التي فاضت أو كفَّت، عن الزراعة والصناعة والأشغال العضلية في بلادها طافت على محيطها. في نقطة بين «دير الكهف» و«الصفاوي» كان هناك شخصان يقفان بتحفُّز. يلفّان رأسيهما بشماغين على الطريقة المحلّيّة. أشارا إليكم من بعيد. توقفتم. ظننتم أنهما عاملان أردنيان. رغم محاولتهما التحدث باللهجة الدارجة إلاَّ أن لسانهما المصري المتفوق لم يُوَفَّق في استيعاب لهجة لا تُسمَع كثيراً خارج نطاقها الجغرافي. كانا يريدان الذهاب إلى «المنصورة»، فقلتم لهما إنكم ذاهبون إلى «الصفاوي». فقالا بصوت واحد: ماشي.

***

«الفقرا» يسكنون «الروضة». الاسم يحيل في بلادك إلى المشتغلين في جيومتريك الأرواح. «الفقير» قد يكون رجل دين، وقد يكون كاتب حجب ورقى، وربما يختلطان في عمامة واحدة. الخلاء المرتاب يحثُّهم بأكثر من جهة. بيوت قليلة متناثرة. بالقرب منها حيوانات قليلة رافقت الإنسان طويلاً. يخشاهم الناس المبعثرون مثلهم، هنا، غير أنهم يحتاجون «خدماتهم» أحياناً. تمرّ من جنب بيوتهم. لا شيء غير عادي سوى التوتر المكتوم في صوت «ذيب»، لكنك لا تعرف الدواخل. تسمع واحداً منهم يقول: نحن قوم نخاف الله. جِنّه مثل إنسه موجود. بعضه صالح وبعضه طالح. أمراض الجن كثيرة ويصعب تصوُّرها. يعالجون أولئك الذين يخشونهم بالأعشاب والكَيّ والحُجب التي تحمل آيات لطرد سَكَنة الأجساد ومتلبِّسي الأرواح. تسمعه يضيف: ليس لنا قدرات خاصة سوى علمنا بهذه الأمور. لا نصنع معجزات. ولكن من يؤمن بالله عليه أن يؤمن بوجود جنِّه. إنهم منكورون في القرآن. أنت تعرف أن لك شيطانك أيضاً. لا، ليس ذاك الذي يصطاد كلمات محلّقة في السديم، فهذا لم يربّت على كتفك، بل ذلك الذي لا يدعك تنام ما إن تضع رأسك على المخدة.

***

اترك هذه السوق المرتجلة التي صنعتها حركة العابرين المتقطِّعة، امشِ في أيِّ اتجاه، ستعود إليك الصحراءَ المنتظرة بلا تلهُّف. هناك شجرة كبيرة مستوحدة من فصيلة «البطم» المُنكّر تكاد تلامس أغصانُها الأرض. لا شيء حولها سوى ظلّها المتراجع تحت تهديد مخلب الشمس. المرويّات الرائجة هنا تقول إنها الشجرة التي استظل بها النبيّ العربيّ مرتين قبل أن يعرف رعدة الغار: الأولى مع عمه، والثانية في قافلة السيدة.

تجزم المرويّات الشائعة أنه هنا، بالضبط، قابل الراهب «بحيرى»، فكشف النسطوري المعتكف عن «خاتم النبوة» السريّ مطبوعاً بين كتفيه. قبل ذلك رأى غمامةً تتحوَّل مظلةً فوق رأس الصبيّ اليتيم.

الآثـاريُّ المتخصِّص في أوابد المنطقة، لكن المشغول بحسٍّ إناثٍ في





الحجر .. صفحات فارغة ونصوص تعاند الزمن

قصر مهجور، يقدَّر عمرها بأكثر من ألف وخمسمئة عام، فيجزمُ، وهو يضمّها إلى سلسلة أوابده الفريدة، بصحة المرويّات.

والله أعلم!

***

«الشبيكة» تظهر. طفحُ الأحشاء يغطي وجه الأرض كقناع مشدود. المادة السوداء التي تفور وتبقبق في المراجل العميقة وجدت لها خاصرة رخوةً فنفذت منها، كنيّةٍ سيئةٍ مبيَّتةٍ أو كقناع محاربٍ صحراويٍّ تلثّمته الريح. قناع أو مرآة. لا فرق. السواد الفاحم المقذوف في سَـوْرة غضب، أو ألـم، يغطي أرضاً مستسلمةً على مد النظر. يلبسها كجلد أسود قاس. كحراشف. يضاعف حرارة الشمس، ويعطي لمحة سريعة عن الجحيم. أيّ نسمة هواء تتسرب من هناك قادمة من معدن النار نفسها. لن ترى الأثلام الصغيرة في ذلك الوجه المحروق إلاّ إذا اقتربت. ليست أثلاماً. بل مربعات شطرنج آلهةٍ مهجورةٍ، لكن مع ذلك يمكن سماع بقايا التعزيم الذي أشفى، كما يقال، البُرص والعُمي والأجساد المسكونة بأثيرٍ قاتم.

***

الطريق الدولية التي تغيِّر مسارها بالكامل لم تعد تمرُّ من هنا. صارت لها محطات استراحة أخرى، وحكايات تنسج من جديد. انطوت، كذلك، حكاية ازدهار مدينة حدودية. قلعة المهربين الجسورين تُركتْ في عهدة الهجران. لم تعد خيولهم تُرى مربوطةً بالقرب من حوانيت تفوح برائحة الحلقوم. بتقطع ووجلٍ اخترقت الصحراء، شرقاً، أعمدةُ كهرباء وهاتف ومدارس وعيادات صحية ومخافر شرطة، بل وإنترنت أيضاً، لتربط سكانها المبعثرين بشبكاتٍ لا فكاك منها بعد الآن. شبكات عاش عابرو هذه البادية، أو المتخنون من بعض الآبار ومصادر المياه الموسمية مستقرّاً، عشرات القرون من دونها. كانت هناك شبكات أخرى تربط بينهم وبين عالمهم وتنظِّم علاقاتهم. كانت لهم معارفهم الخاصة وطبّهم الذي يعتمد جلّه، على الأعشاب وقوانين ترسِّمُ شؤون حياتهم، ومرجعيات صارمة يحتكمون إليها.

قبل أن تولد في منتصف القرن العشرين اندثرت، تماماً، ملاحم الغزو ودورات الثأر التي كانت سبباً آخر وراء انتقال أفخاذ وبطون، أو عشائر بأكملها، من مكان إلى سواه. جاءت الدولة الحديثة في العقد الثالث من القرن الماضي، ببنادقها وسياراتها ومعلباتها ورواتبها الشهرية، لتنهي قوةً، وتحلُّ قوةً أخرى. تجبُّ قانوناً لصالح قانونٍ جديد. انتهت على يديها، تدريجياً، حياة البداوة، وآذنت أعلامها وأناشيدها الوطنية بإسدال الستار على «أسطورة الصحراء» وربطت القبائل، التي لم ترتبط من قبل إلا بمواثيقها وأعرافها وحرية خطوتها، بمواثيق وأنظمةٍ جديدةٍ لن يكونوا قادرين على العيشِ خارجها طويلاً.. جاءت الدولة، التي تنهل، هي أيضاً، من مناهل ثقافية واجتماعية شبه بدوية، لتنيب ما سمّاه عالم اجتماع قديم «العصبيّة الصغرى» في عصبيّة أكبر. لم يخبركم الأجداد عن تمرُّدات كبرى على السلطة الجديدة. حدث شيء كهذا في الأرياف أكثر مما حدث في الصحراء، لكن تلك التمرُّدات العارضة لم تستطع إيقاف مسارٍ ينطلق بقوةٍ غير مبالٍ بالأعراض المصاحبة لآلاته وأختامه وأزيائه الموحَّدة. الإنكليز ذوو الدهاء والمكر يعرفون الصحراء. كان لهم رسل وألسن وعيون جابت ذلك المدى المفتوح على هَدْي أعمدة الحكمة السبعة، قالوا للبدو المتذمرين أول الأمر: الدولة قبيلتكم الكبيرة. عسكرها جيشكم. أميرها شيخكم. فلا حاجة بكم للارتحال بعد أن نرسم الحدود، ولا للغزو على بعضكم بعد أن صرتم قبيلة واحدة كبيرة. فهل يغزو المرء نفسه؟

في حدائق دجلة

«شهرزاد» تشتهي عودة الليالي

حياة الرّايس

لقد بدأت الحكاية من بغداد، على شاطئ دجلة بالذات. عند نصب شهرزاد وشهريار الناهض كشاهد أبدي على شهوة الفن للحياة وشهوة الحكاية للتجدُّد.... حيث تقف شهرزاد قبالة شهريار: شامخة كنخلة بغدادية، ملكة تمسك صولجان الكلمة بيدها وتقبض على سرّ الحرف الوهّاج وتعلّمنا أسرار الليالي في مقاومة شهوة الموت عند مليكها شهريار. وتُبعث كل يوم جديدة كما أرادها الفنان النحّات محمد غني حكمت (الذي أقام النصب في منتصف السبعينات): واقفة غير راكعة أمام شهريار الحاكم بأمره، المتكئ على أريكته، ظهره إلى النهر وعيناه إلى شهرزاد، وشهرزاد عيناها إلى النهر يركض الموج بخيالها من دهشة إلى دهشة لا تنتهي.

شهرزاد التي ملأت الدنيا حكايات وأثّثت ذاكرتنا ووجداننا بقصص عالم عجائبي تفرّدت وحدها دون نساء الأرض بابتكاره: عن التاريخ القديم وأخبار الملوك والسلاطين والإنس والجن والإنسان والحيوان واللّصوص والشّطار والحكماء والأطباء والأبطال ورجال الدين والدنيا والخير والشّر..

واقفة الآن في حدائق دجلة بقلب شارع (أبو نواس) أو شارع الشّعراء والعشّاق كما كان يسمّى: قلب بغداد السبعينيات النّابض بالعشق والشّعر والأنس والطرب والفرح والسّهر والسّمر... تشتهي لو تعود بها الحكاية إلى جديد اللّيالي، بعد أن ملّت الهجرة خارج الحكاية، معلّقةً بفراغ الغياب. تبحث الآن عن غواية جديدة تعيش على وقعها، ووجود متفرّد لجوهرها الأنثوي الاستثنائي. تبحث في عيون حفيداتها عن بداية جديدة للخلاص من صمتها الذي طال. تبحث عن الدهشة في روح أهل هذا الزمان وهي التي تعرف أكثر من غيرها أن وجوداً بلا دهشة هو هوّة وسقوط في الفراغ.

لأجل عيون «شهرزاد» ملأت جدّتي طفولتي حكايات، ووعدتها منذ صغري أن أملأ بدوري الدّنيا حكايا. خاصّة بعد تلك الليلة التي وضعت رأسي على ركبتها وهي تهدهدني لأنام، وتحكي لي حكاية فاطمة ومحمد بن السلطان... فأخذها النوم وهي في عزّ الحكاية، ولم تفق بعدها أبداً... إليها سأواصل بقية الحكاية التي لن تنتهي لأني سأنام مثلها في عزّ الحكاية.... وقد كتبت لها هذا الإهداء في روايتي «عشتار» فيما بعد، لأن عشتار أكثر الآلهة انتشاراً. هي أسطورة متجدّدة عبر الزمان أيضاً..

هناك في ليالي بغداد ومن نصب تمثال شهرزاد عرف القلم طريقه إلى النشر.

كنت أحرّر النصوص والمقالات والحوارات ليلاً، وآخذها إلى الجريدة نّهاراً إلى «دارالجماهير للصّحافة» حيث مجلة «ألف باء» وجريدة «الجمهورية» اللتين احتضنتا بداياتي ثم «آفاق عربية» ومجلة «فنون» فيما بعد.... ربّما تشجيعاً لطالبة مهووسة بالكتابة والأدب والصحافة تنتمي إلى قسم الفلسفة في كلية الآداب بجامعة بغداد.في تلك السنوات ما بين 1978 و1982.

كنت أوّل تونسية تدخل قسم الفلسفة في بغداد. كما أفادتني سكرتيرة قسم الفلسفة بكلية الآداب بجامعة بغداد وهي تسجل اسمي وتخطّ سطوراً ستكون منعرجاً تاريخياً في حياتي.

في أوائل الثمانينيات كنا مجموعة طلبة عرب ببغداد: تونسيين وسوريين (لاجئين في بغداد حينها) ولبنانيين ومصريين وفلسطينيين ومغاربة وسودانيين... تلفظنا «أقسامنا الداخلية» من شدّة الحرّ بمنطقة «الوزيريّة» كل ليلة إلى نسائم شاطئ دجلة بكورنيش (أبو نواس)، خاصة أواخر السنة الدراسية حيث يشتدّ الحرّ في شهري أيّار/ مايو، ويونيو/حزيران، وحيث يحلو السهر والسمر على شاطئ دجلة.... شارع (أبو نواس) الطافح بجموع العائلات العراقية والسيّاح الأجانب الذين يحبّون الرحلات النهرية خاصّة، تتأرجح بها القوارب على سطح الماء النابض بالحبّ والحياة تحت ضوء القمر الساهر معنا.... وكثيراً ما كنّا نصادف أساتذتنا وغيرنا من الطلبة وبعض الشعراء والإعلاميين والسياسيين والمثقفين.... ويجرّنا الحديث إلى نقاشات ساخنة تحوّل حديقة الشاطئ إلى صالون سياسي أدبي شعري ثقافي، لولا هسهسة الموج تجذبنا لتذكّرْنا بأن ليل أبي نواس هو ليل طرب أيضاً وأصوات تصدح بالشجن العراقي... وتختلط أغاني ناظم الغزالي وزهور

حسين بأغاني أم كلثوم وأغاني الأعراس بينما تتعالى قربنا ضحكات الأطفال ومرحهم بين المراجيح. ولمعان عيون العشّاق تطرّز قصائد الغزل تحت ضوء القمر. بينما تتمايل الزوارق مع النسائم مبحرة بأضوائها كأنها اللؤلؤ المنثور آخذة راكبيها في نزهة مائية.

وأبـرز ما في هـذا الـشـارع سلسلة المقاهي والمطاعم الشعبية التي تقع على طول ضفة النهر ورائحة السمك المسكوف تملأ المكان، وأفضل الأسماك النهرية التي شهرت بها بـغـداد، كالشبّوط والكطان والبني الـذي يتم صيده مباشرة من قبل صيادي منطقة الكرادة القريبة من شارع (أبو نواس). والكباب العراقي والذي يقدم ساخناً مع الخبز البغدادي الخارج من التنّور توّاً.

كان شاطئ دجلة مؤثثاً أيضاً بمقاعد خشبية مستطيلة أمام شاشات تلفزية كبيرة تتحلّق حولها العائلات كأنّهم في بيوتهم. وطاولات فردية عليها لامبات مضيئة ينكبّ عليها بعض الطلبة للمراجعة خاصّة وقت الامتحانات.

أما مجموعتنا فكنا نأخذ زادنا معنا لنفترش الرمل على ضفاف دجلة مباشرة قرابة اللميّ نتسامر ونتناقش ونتجادل ونغني وندبك على (العتابا والميجانا....) أحياناً حتى الفجر حيث نشهد طلوع الشمس من وراء النهر، وننتظر مقاهي الصباح حتى تفتح لنشرب استكانات (كؤوس) الشاي المعطّر بالهيل، قبل أن نعود إلى أقسامنا الداخلية وأحياناً إلى محاضراتنا الصباحية، وقد بدأت الدروس تخف بحكم نهاية السنة.

كان ليل دجلة ليل حب وأنس وطرب ومرح وجدّ وهزل وجدل طافحاً بأمواج الناس راصداً حقيقياً لنبض الهدير الليلي لبغداد خاصة وقت الاحتفالات ومصاحبة الفرق الغنائية في المواسم والأعياد. يحرسه تمثال أبي نواس يرنو من بعيد، بيده كأسه الشهير، الطافح شبقاً وعشقاً، الناهل من كل متع الحياة على اختلافها، لشاعر خالد لن يموت حتى لو كسر الأصوليون يده والكأس بالذات، بعد أن أبدع في تصميمه الفنان إسماعيل فتّاح الترك في العام 1972.

أمّا أنا فقد كنت كثيراً ما أنسحب إلى موعدي السريّ...



أبونواس .. كأنه هنا



بلغني أيها الملك السعيد

أسير مع حافة النهر حافية القدمين أتلذذ بمياهه الباردة تحت انعكاسات الأضواء الملوّنة للحدائق الغنّاء. حتى أصل إلى شهرزاد التي تنتظرني لنتحاور ونتجادل حول ماروت لنا، وما سنرويه لغدنا. و في ليلة واجهتها: «هل رويت كل الحكاية يا شهرزاد؟ أم أنك سكتِّ عن كثير من الأسرار بفعل المحرّم واللّامباح لا بفعل قدوم الصبّاح؟ أم أنك كنت تستبطنين خطاب الملك الذكر شهريار، وتعيدين على مسامعه ما يشتهي أن يسمعه وجعلت تاريخ نساء الشرق جلّه تاريخ عشق وغدر وخيانات؟

وواجهتني شهرزاد بذات الليلة:

وأنتنّ- كاتبات هذا الزمان- هل رويتن كل الحكاية لمّا يتعلق الأمر بسيرتكنّ الذاتية خاصّة، أم أنكنّ تمتن كلّ ليلة بغصّة الكلمات؟؟».

ساعة في بيت الزعيم

تيتو يقرأ شعراً

سعيد خطيبي

من غراد إلى بلغراد مسافة 700 كلم، وتاريخ مشترك يمتد على طول نصف قرن، وزعيم واحد، بطل ونظير بطل، يُدعى تيتو. بين المدينة الأولى (بمعنى قلعة) والثانية (القلعة البيضاء) عاش تيتو سنوات الصعود والسقوط، من مناضل شيوعي عادي إلى رئيس واحدة من أكبر دول العالم الثالث، ليتحول في النهاية إلى مجرد، فانتازم سياسي ورمز للتناقضات. في المدينة الأولى خطَّط، ونظَّر، واستقبل أهم قادة العالم الثالث (عرب، أفارقة وآسيويين)، وفي المدينة الثانية دفن ودفنت معه بعض أسرار نشأة وتفتت بلاد اليوغسلاف.

في قصر غراد، زرنا حياته الحميمة، خصوصاً مكتبته الشخصية. يذكر المؤرخون أن زعيم يوغسلافيا كان كلما سمع عن كتاب أو أحبَّ كاتباً أمر بترجمته إلى اللغة الصربية الكرواتية، لغته الأم، ولغة البلقان عموماً.

قبيل دخول بيت تيتو (1892 - 1980) أسئلة كثيرة تبرز على السطح، وعلامات استفهام عن طبيعة مقتنياته الشخصية، مظاهر الترف والبذخ في حياة زعيم عاش ثلاثة عقود كاملة بلا معارضة، وبملايين من الأتباع والمريدين. في البداية، خيل إلينا أننا سندخل بيتاً يشبه بيوت واحد من الديكتاتوريين السابقين، في أميركا اللاتينية، أو في بعض دول الربيع العربي. بيتاً من ذهب وماس وجواهر كريمة. ولكن، بمجرد دخول البهو ستتغير الانطباعات الذاتية، وتنقلب الصور والكليشيهات المسبقة. بيت أشهر زعماء العالم الثالث، خصم ستالين، وعَرّاب حركة عدم الانحياز (رفقة نيهرو وجمال عبد الناصر) لم يكن مكوَّناً سوى من طابقين: السفلي رسمي، والعلوي شخصي، مع تركيز على البعد المعماري السلافي، وعدم مبالغة في تزيين الجدران وفرش الأرضية، بقاعات فسيحة، ومطبخ صغير نسبياً، حيث علقت صورة تيتو رفقة ثلاثة أطفال. في كل القاعات تصطفّ لوحات أشهر الفنانين اليوغسلاف، خصوصاً منهم فناني الموجة الواقعية، مثل أعمال إيفانا كوبيلاتشا (1861 - 1926)، وبورتريهات نيكولا ناشكوفيتش. من بين كل اللوحات التي تزين الطابق الأرضي لوحة واحدة تبعث على التساؤل: بورتريه موليير، معلقاً على مدخل قاعة الاجتماع، التي تضم شاشة حائطية كبيرة لمشاهدة الأفلام والفيديوهات. وجه موليير، بملامح المتأمل، نصف العابس ونصف المبتسم، وبشعره الكثيف المتدلّي. لوحة تجسّد علاقة الرئيس الأوتوقراطي السابق (اسمه الحقيقي جوزيف بروز) بالمسرح والفن والإبداع إجمالاً.

نيرودا، تولستوي، إيبرهاردت وآخرون

في فترة حكم تيتو، بلغ المسرح اليوغسلافي، الخارج لتوّه من جلباب المسرح السوفياتي، ذروته، خصوصاً بعد تشييد مبنى «مسرح يوغسلافيا» الشهير بالعاصمة بلغراد، والذي عرض كلاسيكيات الفن الرابع، أعمال موليير وشكسبير ولوركا والمسرحيين القوميين في البلد. كان مسرحاً موجَّهاً، مسيَّساً، يصبّ في خدمة الزعيم والنظام الحاكم وقتها. حالة الرقابة والتضييق على الإبداع والفن كانت سبباً في إشعال فتيل ما اصطلح على تسميته «ربيع كرواتيا» (1971) لما قامت مجموعة من الشعراء والكتاب بصياغة بيان حاد النبرة في التنديد بممارسات بعض السياسيين والمطالبة بحرية التعبير، واعتماد اللغة الكرواتية، تبنَّته عامة الشعب، وخرجت في حركة احتجاجية واسعة، وجدت في مواجهتها رشاشات وعصي الشرطة..ضمن هذا المناخ الثقافي المضطرب كان تيتو يجلس، من حين لآخر، في مكتبته الخاصة، الواقعة في الطابق الثاني، والتي تتعدى مساحتها 60 متراً مربعاً (يمنع فيها التصوير). على الجوانب الثلاثة رفوف تصطف فيها كتب ومجلدات، وفي الوسط طاولة وكرسي خشبيان، ودفتر ملاحظات. يلفت انتباهنا، في البداية، بعض الكتب الضخمة البيوغرافية، مثل بيوغرافيا ماو تسي تونغ، للكاتبة الصينية هان سوين (اسمها الحقيقي شو كوانغو)، صاحبة الرواية الشهيرة «كثير من الأشياء الجميلة» (1952)، وإلى جانبها بيوغرافيا أدولف هتلر، من توقيع المؤرخ الألماني وانر مازير، المختص في تاريخ الحركة النازية. لم تكن مكتبة زعيم يوغسلافيا السابق مرتبة بشكل موضوعاتي أو بحسب جنسيات الكتاب أو وفق أحرف أبجدية، فوسط





كتب السياسة وسِيَر الزعماء نجد كتاب «يوميات» إيزابيل إيبرهاردت، الكاتبة السويسرية الرحالة، التي عاشت نهاية القرن التاسع عشر متنقلة بين مدن وقرى وواحات الصحراء الجزائرية، وتصادفنا رواية «آنا كارنينا» لتولستوي. يعني أن الرئيس أحادي الحزب والتوجُّه، الأوتوقراطي، كان يقرأ أدباً، وعرف شخصياً آنا كارنينا وعشيقها فرونسكي وزوجها أليكسيس، وما دار بينهما؟ وهل قرأ الرواية واليوميات والبيوغرافيات للمتعة الشخصية، إما للاستعانة بها في التخطيط وفي صياغة الخطابات السياسية الحماسية؟ للحظة، تخيلنا أن تيتو، الذي كان يسيّر بلداً بحجم قارة، لم يكن له وقت كافٍ ليقرأ الشعر، ليخاطب دواخله وعواطفه، لو لم يفاجئنا مجلد الأعمال الكاملة للشاعر الشيلي بابلو نيرودا (1904 - 1973) موضوعاً وسط رفوف الكتب. الزعيم كان يقرأ كل ما يقع بين يديه، ويكتب ملاحظات وتعليقات. ولكن، لم نصادف اسم كاتب عربي واحد في خزائن الكتب، رغم العلاقات الجيدة التي كانت تجمع تيتو مع الدول العربية.

بوابة العشيقات

عام 1951، تزوج تيتو رسمياً إيفانكا بوديسافليتش، ضابطة في الجيش وممرضة، سكريتيرته الشخصية، وعشيقته طيلة ست سنوات، والتي كان يكبرها باثنتين وثلاثين سنة. وهي ما تزال على قيد الحياة، وتقيم حالياً في بلغراد. لكن علاقة الود بينهما لم تدم أكثر من عشرين سنة، بسبب مبالغة إيفانكا في مراقبة تحركات زوجها، من جهة، ومزاجية تيتو وتعدُّد علاقاته من جهة أخرى. بيته في غراد يتضمن خمسة مداخل، منها مدخل رئيسي، ومدخل لكبار شخصيات الدولة، ومدخل جانبي للعشيقات فقط. منحهن الزعيم باباً لهن وحدهن. وتشير مصادر إلى علاقة حميمة جمعته مع السوبرنو الكرواتية الشهيرة زينكا ميلانوف. ويتحدث أرشيف القصر أن تيتو كان يتحدث عن إيفانكا ومشاكله معها حتى في اجتماعات الوزراء، وبلغت الخلافات إلى درجة اتهامها بالعمل لصالح الاستخبارات السوفياتية، وعزلها عن الحياة السياسية كلية. في الطابق الثاني كانت توجد غرفتها الفسيحة، غرفة نسائية بامتياز مع ستائر بيضاء طويلة وخلفية تميل إلى اللون البنفسجي وبمرايا كبيرة على الزوايا الأربع، لم تستمتع بها طويلاً، وشغلتها غريمات لها.

معمار قصر غراد يعود إلى مرحلة فترة النهضة، بُنِي عام 1510، ومَرَّ عليه أمراء المملكة النمساوية، التي حكمت طويلاً المنطقة، قبل أن يصل إليه تيتو نهاية الحرب العالمية الثانية. يتميز بمخططه رباعي الشكل، أعمدته الرومانية الطويلة، واجهته التي تقوم على خط عمودي وسقفه المرصَّع بالرسوم والمنحوتات. في الخارج، تحيط به غابة، تتضمن ما لا يقل عن ثمانمائة نوع نباتي مختلف، وملعب غولف وممرّات للتنزُّه، ومركز للمؤتمرات، بُنِي حديثاً، وشهد مرور كبار رؤساء العالم: بيل كلينتون، جورج بوش، فلاديمير بوتين، وغيرهم.

ما أثار انتباهنا في قصر «الزعيم» هي المكتبة، بالدرجة الأولى، ميوله الإبداعية تكشف عن روح مبدع، وربما وقَّع تيتو نصوصاً ودفنت معه. يكفي أنه كان يجد وقتاً ليقرأ، في انتظار أن يخبرنا رؤساء العرب أيضاً ماذا يقرؤون؟



إيزابيلا كاميرا

القهوة مدفوعة والبيتزا على «8»

في أيامنا الحالية حيث لا يفتأ الجميع يندّدون بالافتقار إلى التضامن الإنساني، لا سيما في الغرب «البارد»، يظل من دواعي سروري أن أعود بذاكرتي إلى عادة تنتمي إلى الماضي، ولكنها عادت لكي تصبح موضة في السنوات الأخيرة.

في نابولي كانت هناك عادة، كادت تختفي مع مرور الوقت، وهي عادة كان يطلق عليها «القهوة المدفوعة»، وكان البعض يسمّونها: «القهوة المعلقة». وأصل الحكاية يتعلق بطريقة تناول الإيطاليين للقهوة في «البار»، وهو الاسم الذي يطلقه الإيطاليون على نوع من المقاهي يتخصّص بتقديم القهوة والمشروبات الساخنة أساساً، والباردة أيضاً، ولكنه يختلف عن المقهى الفرنسي أو الشرقي في أن الجلوس فيه نادر، وأن القهوة يتم تناولها وقوفاً في الغالب. وتناول فنجان القهوة يُعَدّ من الطقوس الإيطالية الحقيقية، وبصفة خاصة في مدينة نابولي، فعندما كان شخص يدخل البار لا يطلب قهوة لنفسه فقط، بل يأمر بفنجانين، يشرب منهما واحداً، أما الفنجان الثاني فيصبح متاحاً لأي شخص آخر يدخل البار، ويسأل برقة شديدة: «أود أن أسأل ما إذا كانت توجد لديكم قهوة مدفوعة؟» وفي العادة كانت ترافق هذا السؤال ابتسامة، وكان النادل يقدم إليه فنجان القهوة إن كان هناك زبون قبله قد دفع ثمن فنجانين بدلاً من واحد. بالطبع كان هذا الشخص يطلب هذا الفنجان لأن ظروفه الاقتصادية لم تكن تسمح له بالانغماس في مثل هذا الترف، وكل حلمه هو فنجان ساخن «منكمش» من القهوة الإيطالية المميزة، كما يحب أهل نابولي أن يتناولوا القهوة. وهو نوع من القهوة المركّزة، ويتم تناوله جرعة واحدة، ولكن هذه القهوة التي يسمّونها «منكمشة» لها نكهة ورائحة خرافية، وتخفيفها بالماء كان في نظر أهل نابولي بمثابة ذنب لا يغتفر، أو جريمة. وأهل نابولي مجانين بهذه القهوة المنكمشة.

وشيئاً فشيئاً اختفت عادة القهوة المدفوعة، وأصبح الجميع ينهبون إلى البار لتناول القهوة بسرعة كبيرة جداً، وغلب على الجميع الروتين اليومي الذي لا يشتمل على الوقت الكافي لندرك أن هناك أناساً ليس بمقدرتهم تناول فنجان من القهوة.

في عام 2008 وضع كاتب نابولي الشهير (لوتشانو دي كريشينزو) كتاباً في هذا التقليد القديم بعنوان «القهوة المُعَلَّقة»، وفي عام 2011 قرر عمدة نابولي، أن يكون يوم 10 ديسمبر، تزامناً مع يوم حقوق الإنسان، «يوم القهوة المعلقة» بدعم العديد من السلطات والجمعيات. وفي عام 2012 تكوَّنت أيضاً منظّمة غير هادفة للربح تحت اسم «قهوة» تسعى إلى استعادة هذا التقليد الخيري، من خلال حثّ الناس، لا سيما السعداء، على تقاسُم سعادتهم مع الآخرين، بتقديم فنجان قهوة لمن لا تسمح له ظروفه، أو ربما لم تعد تسمح له ظروفه، نظراً لتزايد «الفقراء الجدد» في كل مكان.

اليوم هناك أزمة اقتصادية، واليوم تمتلئ شوارعنا بالعمال المؤقَّتين، والطلاب الذين لا يستطيعون إعالة أنفسهم، والمهاجرين من جميع أنحاء العالم، بشر صامتون يعانون. واليوم، حتى أولئك الذين كانوا يركضون على عجل في إيقاع حياتهم أصبحوا اليوم أكثر بطئاً، بل إن أكثرهم لا يعرفون إلى أين ينهبون، لأن الكثيرين منهم فقدوا وظائفهم، وكان من الطبيعي أن يفكر الجميع في استعادة هذه العادة النبيلة باعتبارها إنعاشاً للذاكرة الجماعية لجزء من البشرية لا يريد، ولم يعد يصحّ أن يبقى غير مبالٍ أمام متاعب غيره. فمرحباً بهذه المبادرات الصحية للتضامن، ولاستعادة ذاكرة لعادات مُشَرِّفة لشعب لم ينسَ أنه مَرَّ من قبل بفترات حالكة مثل هذه، عندما كنا في وطن البيتزا نشتري البيتزا «شكك». هذا حقيقي، فقد كان بعض طهاة البيتزا يبيعونها بالأجل، وكانت تسمى «بيتزا على 8»، مما يعني أن بإمكانك أن تدفع ثمنها بعد 8 أيام من أكلها. وعندما كان العميل يقصد مطعم البيتزا لتسديد ديونه،



العمل الفني : Neil Slad إسبانيا

كان يأخذ «بيتزا على 8» أخرى، أي بيتزا آخر «شكك» يقوم بسداد ثمنها بعد 8 أيام أخرى، وهكذا كان دائماً مَديناً لصانع البيتزا. وهذا التقليد قد اختفى هو أيضاً اليوم، ولكن من يدري إذا كانت أوقات الأزمات مثل هذه سوف تشهد بعض صنّاع البيتزا المستعدّين لاستعادة هذه العادة النابوليتانية الأخرى.
«القهوة المدفوعة» و«البيتزا على 8» هي فصول من الحب والثقة من بعض الناس للبعض الآخر الأكثر احتياجاً، نوع من موائد الرحمن، وهي من التقاليد النبيلة للمسلمين خلال شهر رمضان المبارك، يستعيدها أهل نابولي.

ولكن كما كتب مغنٍ من نابولي من أعوام السبعينيات هو (بينو بينو دانييلي): «مرحباً بمبادرات التضامن هذه، ولكن ليس فقط في القهوة، لأن القهوة ترف، ولكننا نحتاجها في أشياء أخرى كثيرة». كانت أغنيته تقول: «فنجان من القهوة، ثم يجعلوننا لا نعرف شيئاً أبداً، نئنّ من الجوع، وهذا يعرفه القاصي والداني، إلا الأغنياء الذين بدلاً من مساعدتنا يجعلوننا نبتلع القهوة».

أدب

أدب الغابة والصحراء

السودان
هوية مشروخة

68

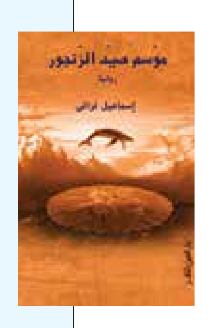


لئن كان نهر النيل يقسم أراضي السودان إلى شطرين: شرقي، وغربي، فإن أشياء أخرى كانت تنبئ عن انقسام آخر غير مرئي بل ملموس ومحسوس. الأشياء ليست إلا «القطع الأدبية» التي يستدل بها على مأزق الهوية في أراضي السودان، انطلاقاً من حركة الغابة والصحراء، باعتبارها الأقرب تمثيلاً إلى واقع المكان وقد انشرخ. وإذ حضر المكان الذي يجمع الزنوجة والعروبة، لمع في البال اسم العلامة عبدالله الطيب مجذوب الذي مضت عشر سنوات على رحيله، فكان لابدّ من ذكرى حميمة وشخصيّة عنه، وقراءة لجزء من سفْره «المرشد إلى فهم أشعار العرب» أي الكتاب الذي أمتع طه حسين.

كتب

117

الأطلس الساحر: ماءٌ،وموسيقى، وسردٌ آسر

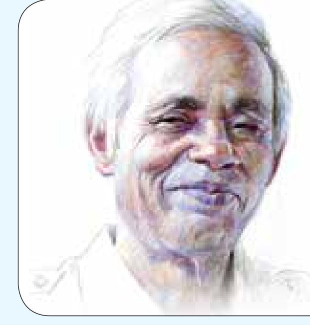


- يحضر الأطلس الساحر في رواية إسماعيل غزالي «موسم صيد الزنجور»، تزيده سحراً تلك البحيرة الغامضة التي تشكِّل بؤرة الرواية الواقعة على تخوم الغرائبي الممتزج بالموسيقى.

في الحياة هناك أشياء أهمّ من جمع المال



- ثمة منكرات تبدو أدنى إلى دليل عملي للنجاح، خاصّة حين يكون النجاح كبيراً وباهراً. هذه هي حال كتاب لي ميونج باك «الطريق الوعر»، رئيس جمهورية كوريا الجنوبية الذي كان تدرّج مسار حياته- كما في قصص الجنيّات- من الفقر إلى الغنى والنجاح عبر طريق واحد اسمه العمل الجاد.



خليل كلفت بعد «50» عاماً
من الأعمال الشاقة في الكتابة والترجمة:

بسبب التخلُّف
لم ندرك بعد احتياجنا إلى الترجمة

حوار - محمد بركة

لا يمكنك أن تصف تجربة خليل كلفت التي تمتد الآن إلى ما فوق السبعين عاماً سوى بأنها رحلة «أشغال شاقة» قطعها الرجل في سبيل قيم عليا كالتنوير والوعي ومعرفة الآخر وصولاً إلى معرفة الذات.
شمس الجنوب الحارقة لوّحت وجهه بمزيد من السمرة، حين ولد في النوبة 19 إبريل/نيسان 1941. وإيمانه المطلق بحق المصريين في الحق والخير والجمال قاده مبكراً إلى الصدام مع السلطة ومن ثم إلى المعتقلات.

هو واحد من كبار مثقفي اليسار المصري، لم يخلص طويلاً لفن القصة القصيرة، وسرعان ما غرق في بحار الترجمة التي أنجز فيها الكثير الذي يشي بجهود دؤوبة لا تليق إلا بمثقف جادّ اعتاد أن يأخذ عمله بشدة أصبحت نادرة، وجدية قلّما نجد لها مثيلاً..

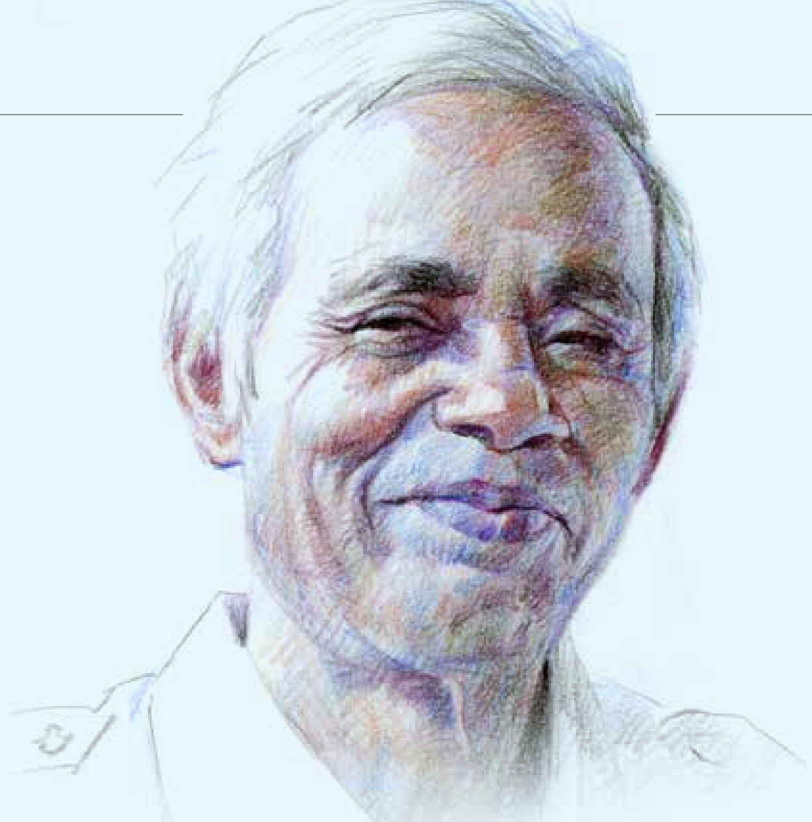
هو المترجم العتيد والمؤلف المعجمي البارز واللغوي القدير. ومن أبرز مؤلفاته: «قاموس إلياس»، «معجم تصريف الأفعال»، «الكارثة الفلسطينية»، «الإقطاع والرأسمالية الزراعية في مصر».. ومن ترجماته: «مدرسة فرانكفورت»، «تغريب العالم»، «انهيار الاتحاد السوفياتي»، «تجارة عادلة للجميع». و«حروب القرن الحادي والعشرين»...

■ لنبدأ من الجائزة التي حصلت عليها مؤخراً وهي جائزة رفاعة الطهطاوي عن المجلس القومي للترجمة.. هل ينطبق عليها قول برنارد شو عن جائزة نوبل حين وصفها بأنها حين تأتي للأديب في نهايات مشواره. وبعد اكتمال تجربته تصبح مثل طوق النجاة الذي يُلقَى به للغريق بعد نجاته ووصوله سالماً للشاطئ.. بعبارة أخرى، هل كنت بحاجة للدعم المعنوي الذي تمثِّله الجائزة في مراحل سابقة من مشوارك الذي يمتدّ إلى أكثر من نصف قرن؟

- برنارد شو عنده حق بصورة عامة. على أن الكاتب أو المترجم يحتاج دائماً إلى الدعم المعنوي الذي يأتي من القراء، بل هذا هو الوقود الذي يغذِّيه. واحترامي الكبير للمركز القومي للترجمة ولِلَجْنة الجوائز فيه جعل من الجائزة المتأخرة فرحة حقيقية ودعماً معنوياً بل دعماً مالياً أيضاً لأنني، رغم أنني أكسب جيداً من الترجمة، كنت منذ الثورة، وإلى يومنا هذا، أكتب مقالات عنها وأنشرها مجاناً، ولا ألتفت إلى التزاماتي التعاقدية التي أعيش من دخلها. ولم تكن جائزة رفاعة الجائزة الوحيدة، فقد حصلتُ في مطلع 2007 على الجائزة الأورومتوسطية في الترجمة، فكانت الجائزة الأولى، وقد دعمتني معنوياً ومالياً أيضاً (رغم تواضع قيمتها المالية) لأنني كنتُ في طريقي إلى مدينة بيزا بإيطاليا لإجراء زراعة في الكبد للعلاج من سرطان الكبد وقد شُفيتُ منه بمعجزة إيطالية بدلاً من الموت على الطريقة المصرية المعتادة في هذه الأحوال.

■ الكتاب الذي حصلت عنه على الجائزة هو «النظام القديم والثورة الفرنسية»... ما الذي أثار حماسك لنقل هذا العمل إلى العربية؟ وهل للأمر علاقة بثورات الربيع العربي؟

- صدر الكتاب في 2010، فلا



علاقة لترجمته على الإطلاق بهذه الثورات، مع أن علاقته جوهرية بهذه الثورات إذا أردنا فهمها جيداً. وما دعاني إلى ترجمته بحماس لا نظير له هو إعجابي بالأفكار التوكفيلية- نسبة إلى المؤلف أليكسي دو توكفيل في هذا الكتاب، وفي كتاب آخر سبقه بقرابة عشرين سنة هو «عن الديموقراطية في أميركا»، وفي كتابات أخرى كثيرة. كنت أريد أن أتمتّع بترجمة هذا الكتاب، كما كنت أريد أن أفهم الثورة الفرنسية، لأن هذا الكتاب كان دراسة عنها، ولم يكن تأريخاً لأحداثها وتطوراتها. كان هذا ما أردتُ، غير أنني خرجتُ منه بشيء آخر لم أكن أعرف أنني أحتاج إليه: بلورة واضحة لمفهوم الثورة والتمييز الحاسم بين الثورة الاجتماعية والثورة السياسية. وتظهر في مقدمتي للكتاب المترجم بداية استيعابي لفكرة توكفيل العميقة المجنّحة: الثورة ثورتان. والنظام القديم هو الثورة الحقيقية ولو لم تحدث ثورة 1789 السياسية أصلاً لكانت الثورة التي يمثّلها النظام القديم ستواصل تحقيق رسالتها التاريخية حتى النهاية! غير أنني لم أستوعب كل أبعاد هذه الفكرة التوكفيلية الجوهرية إلا عبر التفاعل مع الثورة السياسية المصرية بصورة خاصة والثورات السياسية العربية بصورة عامة. بل أجرؤ على القول: إن غياب هذه الفكرة التوكفيلية الجوهرية عن كتّابنا السياسيّين عندما يكتبون عن الثورات الراهنة كان وما يزال بالغ الضرر على طريقتهم في فهم هذه الثورات وتناول مختلف قضاياها!

■ إلى أيّ حد كانت توجهاتك الفكرية وقناعاتك الأيديولوجية تؤثر على اختيار الأعمال التي تقوم بنقلها إلى العربية؟ وهل يمكن أن تترجم عملاً ينتمي إلى «المعسكر» الأيديولوجي الآخر...؟

- «توجهاتي الفكرية وقناعاتي الأيديولوجية» ليست كل شيء في الكون والحياة أو في الترجمة. وترجمتي لكتاب توكفيل مثال صارخ على هذا لأن هذا المفكر السياسي الجبار لم يكن ماركسياً، بل كان رجل دولة فرنسياً محافظاً من وجهة نظر ماركس نفسه الذي كان يستشهد ببعض كتاباته عن فرنسا. الماركسية لم تحتكر معرفة الحقيقة بل لدينا الآن ماركسيات، ولا يعرف أحد ما هي الفرقة الناجية من هذه الماركسيات بمختلف تفرُّعاتها وتشعُّباتها. هناك ماركسيون لا تساوي كتاباتهم قُلامة ظفر رغم ادّعاءاتهم. وهناك غير ماركسيّين لا غنى عن أبحاثهم ودراساتهم وإبداعاتهم العظيمة. وهل كان بوسع ماركس نفسه أن يقدّم نظرياته العظيمة دون أن ينطلق من فهم واستيعاب الفلسفة المثالية الألمانية، والاقتصاد السياسي الإنجليزي، والاشتراكية الخيالية الفرنسية، وإبداعات التراث الإنساني كله؟!

■ تتنوع ترجماتك ما بين الإبداع الأدبي و الاقتصاد والسياسة الدولية.. ما الذي يحكم اختياراتك في النهاية؟

- رغم استفادتي من الكتابات العسكرية في فهم السياسة إلا أنني لم أترجم مطلقاً في هذا المجال. أما الإبداع الأدبي والاقتصاد والسياسة فهي وغيرها مجالات طبيعية لترجماتي، في حين إن العلوم الطبيعية والرياضيات والتكنولوجيا وما أشبه تبقى خارج مجال ترجماتي إلا في حالة نادرة هي ترجمتي لخمس محاضرات من مجلدات محاضرات جامعة كل المعارف عن الجينوم. وأحياناً أكون المقترح لترجمة، وأحياناً أخرى يقترح عليَّ الناشر ترجمة كتاب، وتحكم اختياري في الحالتين القيمة الأدبية أو الفكرية للكتاب وقدرتي الفعلية على ترجمته.

■ برأيك ما الفارق بين المترجم حين يكون مبدعاً و المترجم «العادي» إن جاز التعبير؟

- ترجمة المترجم المبدع ستكون إبداعاً ومتعة بفضل وضوح وقوة تعبيرها والمستوى الراقي لأسلوبها الأدبي. في حين تكون ترجمة المترجم «العادي» عادية وضعيفة وغير دقيقة. وبين هذين المستويين الأعلى والأدنى للترجمة توجد ترجمات جيدة أو معقولة أو ومقبولة. والحقيقة أن دور النشر كثيراً ما تتساهل فيما يتعلق بنوعية الترجمة.

■ ما سرّ ولعك الخاص بعالم المعاجم والقواميس التي ضربت فيه بسهم وافر؟

- في البداية كنا مجموعة من الأصدقاء اهتمَّتْ بمعجمة تصريف الفعل العربي (حسن بيومي، وأحمد الشافعي، وأنا)، وصدر «معجم تصريف الأفعال العربية» عن دار إلياس العصرية للطباعة والنشر في 1989. وفي ما بعد قمتُ وحدي بوضع «معجم تصريف أفعال لهجة القاهرة» الذي لم يُنشَر بعد. واهتمامي بتأليف هذين المعجمين يرتبط ارتباطاً وثيقاً باهتمامي بعلوم اللغة العربية وخاصةً علم النحو، ولي في هذا المجال كتاب «من أجل نحو عربي جديد»، الصادر في 2009 عن المجلس الأعلى للثقافة، ولي أيضاً كتابات أخرى عديدة حول قضايا لغوية متنوعة. أما العمل المعجمي بين الإنجليزية والعربية فقد كان ذلك «عملي» في دار إلياس العصرية، موظفاً أو شبه موظف فيها من الدار أو من المنزل. وكان عملاً في قاعدة بيانات معجمية في دار إلياس بالإضافة إلى إسهامي في كُتُب معجمية أو لغوية صدرت عن الدار.

يقال إن كل مؤلف يتوق إلى مديح الآخرين حين يقيّمون عمله إلا واضع المعجم فحسبه أن ينجو من الذم!

- قُلْ لي يا أستاذ بركة: كم كتاباً قصصياً أو شعرياً أو فلسفياً أو غير ذلك حظي بما حظي به معجم «لسان العرب» لـ (ابن منظور) من مديح؟ العمل الجيد يحظى بالمديح مهما كان فرعه المعرفي. وكما توجد أعمال فكرية وأدبية جيدة وأخرى رديئة هناك أيضاً معاجم لغوية وفكرية وفلسفية وعلمية جيدة وأخرى رديئة. (ولا شك في أن الأشخاص القادرين على تقييم المعاجم أقل من أولئك القادرين على تقييم كتب أخرى). وتقييم المعجم أمر موضوعي جداً، ويدور السؤال عن معجم للغة العربية مثلاً حول مدى شموله لجذور المفردات ومشتقاتها والتقسيم الدلالي الدقيق لمداخله، والشرح الواضح الوافي لمعاني المفردات والاستعمالات والتراكيب الاصطلاحية، والوصف النحوي والصرفي والصوتي لهذه المفردات وغير ذلك. وكل هذا صعب للغاية إلا على المتخصصين الذين يمكن أن نتوقع أن يتفق تقييم أفضلهم لمعجم واحد. على العكس من الدور الكبير الذي يمكن أن يلعبه العنصر الذاتي في تقييم رواية أو ديوان شعر أو كتاب في النقد التطبيقي مثلاً. (وبصورة عامة فإن دروب نقد الأعمال العلمية سالكة واضحة على العكس من الدروب الوعرة لنقد الأعمال الإبداعية).

كان لك تجربة مهمة في تقديم عميد الرواية البرازيلية (ماشادو ده أسيس) إلى القارئ العربي. ما الذي أثار اهتمامك المبكر بهذا الجزء من الآداب العالمية في وقت كانت تتجه فيه الأنظار إلى الأدب الغربي بمراكزه التقليدية في أميركا وفرنسا وبريطانيا...؟

- الحقيقة أن أول مترجم، في حدود علمي، للكاتب البرازيلي العظيم (ماشادو ده أسيس) إلى العربية هو نفسه مترجم إنتاج الكاتب الروسي العظيم (دستويفسكي) إلى العربية عن الفرنسية وهو سامي الدروبي الذي ترجم رواية «كونكاس بوربا.. الفيلسوف أم الكلب» عن الفرنسية أيضاً... وهي من أعظم رواياته. تشكّل هذه الرواية واسطة العقد في ثلاثية روائية حيث تسبقها رواية «براس كوباس يكتب مذكراته بعد وفاته» وتتوّجها رواية «دون كازمورو» التي ترجمتُها عن الإنجليزية بين كتابات أخرى لـ (ماشادو) أو عنه. وما أثار اهتمامي بإنتاجه هو قيمته الأدبية الرفيعة. مصادفة قرأت بعض أعماله فارتبطتُ برواياته وقصصه القصيرة. قرأتُ له بالإنجليزية رواية قصيرة بعنوان «طبيب الأمراض العقلية» فأعجبتني ثم ترجمتها، وصدرت طبعتها الأولى في 1991 بعنوان «السرايا الخضراء»، عن دار إلياس. وكنتُ أثناء قراءتي لها بالإنجليزية وأثناء ترجمتي لها أيضاً أشعر بطريقة غامضة ملغزة بأنني قرأتُها من قبل بالعربية. وهذا ما ظهر بالفعل بعد نشر ترجمتي، وكانت الترجمة القديمة، اللبنانية فيما أظن، بعنوان «مستشفى المجانيب». وبحثتُ عن أعماله فوجدتُ «دون كازمورو» عن الإنجليزية أيضاً وصدرت ترجمتها في 1991 أيضاً عن دار إلياس أيضاً، ثم ترجمتُ كتاباً عن هذه الرواية بعنوان «الأسطورة والحداثة»، وترجمت كثيراً من قصص (ماشادو) القصيرة. ومن المؤسف أن اهتمامي لم يكن مبكراً بل جاء متأخراً وإلا لكنت فعلت معه ما فعله سامي الدروبي مع (دستويفسكي). والحقيقة أن الفترة التي بدأتُ فيها ترجمة ماشادو تميزت بالاتجاه نحو رواج الرواية الأميركية اللاتينية بعيداً عن المراكز التقليدية للأدب العالمي.

لك ترجمات أخرى مهمّة لـ (بورخيس)، ولكن البعض يأخذ عليك أنك لا تترجم عن اللغات الأصلية كالإسبانية، وإنما تلجأ إلى لغات وسيطة كالإنجليزية؟

ترجمت لـ دستويفسكي الذي ترجمتُ له كتاب «الجريمة والعقاب

- قراءة جديدة» عن روايته الشهيرة. وترجماتي الأساسية عن اللغتين الأصليتين الإنجليزية والفرنسية، غير أن هذا لا يمنع تفاعُلي مع مؤلفين لا أعرف لغتهم، ثم لا أجد عندنا مَنْ يعرف لغتهم ويترجم لهم عنها، وينطبق هذا على اللغة البرتغالية في حالة ترجماتي لـ (ماشادو) وكتاب قصة برازيليّين آخرين، وبالأخص الشاعر البرازيلي العظيم (مانويل بانديرا) الذي لم يترجم شعره أحد قبلي. كما ينطبق على اللغة الألمانية في حالة ترجماتي لقصص (روبرت فالزر)، وهو كاتب من المنطقة الناطقة بالألمانية في سويسرا، وكان يقال عن كافكا ذات يوم إنه يكتب مثل فالزر، ولم يترجم قصص فالزر أحد قبلي، وإنْ عن لغة ثالثة في الحالتين. لقد تفاعلتُ مع هؤلاء الكُتاب من دون أن أعرف لغاتهم، ويكتمل التفاعل بالترجمة. ولا تشكل هذه الترجمة عن لغة وسيطة سوى نسبة بسيطة من مجموع ترجماتي.

■ برأيك ما هي المعضلة الأساسية التي تواجه الترجمة في العالم العربي؟ وهل صحيح أن إجمالي ما نترجمه كوطن عربي مجتمِعاً يقلّ بكثير عما يترجمه بلد أوروبي قريب مثل إسبانيا؟

- إسبانيا بلد متقدم، ونحن بلدان تابعة متخلفة، فمن الطبيعي تماماً أن يكون إنتاجنا للعلم وللمعرفة محدوداً، وأن يكون إدراكنا لاحتياجنا إلى الترجمة محدوداً، وأن تكون أسواق الكتب المؤلَّفة والمترجَمة عندنا في حالة من الانكماش والركود. وفيما يتعلق بالمعضلة التي تتحدث عن أنها تواجه الترجمة في العالم العربي يا أستاذ بركة، أعتقد أن شبكة معقدة مستعصية من الأسباب تقف وراءها. فرغم كل تخلُّفنا في الترجمة نجد الطلب على الترجمة والمترجمين كافياً لاستيعاب مترجمين قديرين وأضعافهم من المترجمين الذين تنقصهم الثقافة العميقة والمعرفة وفهم القضايا التي يترجمون عنها، ومن مشكلات المترجمين - كما يتضح من إنتاجهم الترجمي - عدم فهمهم الواضح للمواد التي يترجمونها فلا يقدِّمون ترجمات دقيقة وواضحة ومعبِّرة ومبدعة.. وهناك مشكلة ضعف لغتهم العربية ومن هنا الركاكة وتردِّي أساليب أغلب المترجمين في سياق تردِّي القدرة التعبيرية والأسلوبية للكُتّاب والمؤلِّفين والأدباء أنفسهم من روائيِّين وشعراء.. وهناك أيضاً حالة الركود التي تعانيها اللغة العربية التي لا تتطور بصورة دينامية، لأن مثل هذا التطور يفترض دينامية التقدم الاجتماعي-الاقتصادي، والإنتاج العلمي والفكري، والانتقال من وضع المستهلكين للمعرفة إلى وضع منتجيها.. هناك أيضاً في مصر بالذات تدنِّي أسعار الترجمة (وبالطبع فإن أسعار التأليف أكثر تدنِّياً بما لا يقاس) مع التنويه بإنجازات مهمة للمشروع القومي للترجمة في عهد جابر عصفور في هذا المجال وغيره من مجالات الترجمة.

الثورات العربية حررت المثقفين مع الشعوب غير أن مصير الثورة هو الذي سيحسم الأمر في النهاية

■ تبنيت عدداً من المواهب الشابة، وقَدَّمْتها على صفحات جريدة المساء في الستينيات مثل سعيد الكفراوي.. لماذا توقفت عن هذا الدور؟ وكيف ترى العلاقة بين الأجيال حالياً لاسيما في ظل شكوى الأجيال الجديدة من «تهميش الكبار» لهم؟

- صار أولئك الشباب نجوماً. ومع ابتعادي عن النقد الأدبي ابتعد عني هذا الدور بطبيعة الحال.

■ دفعت ثمن قناعاتك بأن عشت لفترة داخل السجون والمعتقلات... كيف ترى العلاقة بين السلطة والمثقف مصرياً وعربياً؟ وإلى أي حد تستطيع ثورات الربيع العربي تغيير شكل هذه العلاقة؟

- لم أعش في السجون والمعتقلات طويلاً، بل لم تتجاوز فترة سجني السنتين إلا شهرين. وكانت هناك فترات من الهرب من الشرطة السياسية. وأعتقد أن الثورات العربية الحالية حررت المثقفين في سياق تحرير الشعوب في علاقتهم بالسلطة. لقد صار المثقف أكثر تسييساً ورفضاً للسلطة القائمة، غير أن مصير الثورة والثورة المضادة هو الذي سيحسم الأمر في النهاية وربما بأشكال مختلفة في مختلف بلدان هذه الثورات. والسلطة في هذه البلدان لا تقوم الآن إلا بقتل البشر. عشرات الآلاف من البشر في كل بلد، ومهمة السلطة (أيْ الثورة المضادة) الآن في هذه البلدان هي تصفية هذه الثورات بالقتل والاعتقال والتعذيب والترويع، وكذلك عن طريق استمالة وترويض المثقفين وإلحاقهم بركابها.

■ في بداية الثمانينيات صدر لك كتاب «الكارثة الفلسطينية» حول المخاطر التي تواجه قضية المقاومة... كيف ترى الأمر بعد مرور ثلاثين عاماً...؟

- كان كرّاساً ولم يكن كتاباً، وكانت المقاومة في لبنان تحت خطر الإبادة فانسَحَبْت.

■ أخيراً هل تشعر أن انشغالك بالعمل السياسي وغرقك في بحور الترجمة هو تجنٍّ على الأديب في داخلك؟

- الترجمة الأدبية تعوِّض كتابتي حتى في السياسة أو اللغة وغيرهما كأديب يحاول الحرص على الكتابة الأدبية.



أدب الغابة والصحراء

السودان هوية مشروخة

رانيا مأمون

هل كانت حركة الغابة والصحراء تستقرئ ما سيؤول إليه واقع السودان من قبل نحو خمسين عاماً، لذا أطلقت التسمية كوعاء حاوٍ لفكرها ودعوتها إلى التعدُّد الإثنيِّ والثقافي والديني واللغوي؟. من واقع الحال الآن، يمكن استكناه الإجابة: فحركة الغابة والصحراء ليست حركةً فكريةً إبداعيةً فقط بل رؤيوية أيضاً، وهي تستبطن بُعداً سياسياً عميقاً، وتقدّم نموذجاً لثقافة دولة «هجينة». فقد تكوّنت في ستينيات القرن الماضي من قِبل مجموعة من الشعراء هم: النور عثمان أبكر، محمد المكي إبراهيم، محمد عبدالحي، ويوسف عيدابي. فهمت الحركة الحالة الوجودية للإنسان السوداني، وقالت إن الهوية السودانية هي مزيجٌ من العنصرين الإفريقي والعربي، وبالتالي فثقافتهما هي مزيج أيضاً من الثقافة العربية الإسلامية والإفريقية المسيحية والوثنية. وقد أفرز هذا المفهوم الكثير من الأعمال الإبداعية التي تتماشى معه وتمثله. فالغابة ترمز للزنوجة، أما الصحراء فترمز للعروبة. ويتميّز الإبداع السُّوداني بأنه نتاجٌ لهذا التنوّع ما خلق له ثراءً وغنىً. فهل أدّى هذا الثراء إلى وحدة سودانية اجتماعياً وسياسياً؟ أم كان مدخلاً وباعثاً على الاستعلاء والرفض، والتهميش والإقصاء ومن ثمَّ قاد إلى الحروب والتشظي والانقسام؟

لا شكَّ في أن للاستعلاء العرقي والثقافي للشمال على الجنوب، دوراً أساسيّاً في الدفع بالجنوبيين إلى حمل السلاح، بعد المطالبة بالعدالة والمساواة، فـ«غياب المساواة والعدالة سيقود حتماً إلى الحروب وتصاعد المطالبة بحق تقرير المصير، وعلى كل أمة أو مجموعة عرقية تقوم باضطهاد المجموعات العرقية الأخرى وترفض أن تعيش معها على أساس المساواة والعدالة المكتسبة، من حقِّ المواطنة على أرض واحدة أن تستعد لمواجهة قضايا جادة، مثل حق تقرير المصير بنفس الجدية التي رفضت بها تلك المجموعات كمجموعات عرقية مساوية لها في الحقوق والواجبات(1)».

لم يأتِ حمل السلاح من قِبل الجنوبيين بين عشية وضحاها، بل سبقته كثير من الأحقاد، «اتفقت جميع السياسات الحكومية المركزية المتواترة على معاملة الجنوبيين كأمّة منفصلة ومتميزة عن الشمال. فلم تعمل هذه الحكومات على تحقيق سياسة وطنية تستوعب الجنوبيين في الحياة العامة في السودان، وتعمل على إزالة الفوارق التي تظلل تلك الحياة العامة، لذا ظل الجنوب في وضع أشبه



بالغريب لا هو بالمنفصل ولا هو جزء من السودان(2)». لقد مورست ضد الجنوب سياسة تمييز عرقية وثقافية ودينية ولغوية، قادت في نهاية المطاف إلى الحرب الأهلية بين عامي (1955 - 1972)، ثم اندلعت مرة أخرى (1983 - 2005). ومن بعدها انفصل جنوب السودان عن شماله بموجب استفتاء على الانفصال تحت ظل الحكومة الحالية (1989)، التي حوَّلت الحرب من أجل رفع الظلم التاريخي والسياسي وتحقيق العدالة والمساواة الاجتماعية والتنموية، إلى حرب دينية جهادية بين مسلم ومسيحي، وبذلك ضمنت لها المباركة من قِبل الشعب وشبابه الذين ذهبوا للجهاد في الجنوب، الذي كان ضمن حدود السودان، أي ذهبوا للجهاد ضد جزء من الوطن وشعبه!! هذا بدلاً من تصحيح الأخطاء التاريخية التي ورثتها هذه الحكومة الشمولية عن الحكومات الوطنية السابقة كلها. وبالطبع لن أنفي دور الاستعمارين العثماني والإنجليزي في بذر بذرة الحرب، ليأتي الشماليون العرب لسقايتها حتى نَمتْ وتفرعتْ وأدَّت إلى انقسام الوطن الواحد!.

كانت تجارة الرقيق التي مارسها الشمال على الجنوب من أكبر روافد الحقد في قلوب الجنوبيين، وأبرز تجليات الاستعلاء العرقي للشماليين على الجنوبِيين، فقد «لعبت تجارة الرقيق دوراً كبيراً في تقسيم وجدان هذا الشعب وفي تحديد نظرة كل مجموعة تجاه الأخرى. فمنذ بدايات العهد العثماني في السودان 1821 ظل الشماليون ينظرون إلى الجنوبيين على أنهم رقيق أو «عبيد» (3)». ورغم أننا نعيش الآن في القرن الواحد والعشرين، فإن أثر تلك التجارة مازال موجوداً: «لقد توقفت تجارة الرقيق ولكن ما تزال في الواقع تلقي بنفوذها وتشكِّل طرائقنا العرقية والإقليمية والعنصرية، إنها مرتبطة بذهن الجنوبي والشمالي منذ ذلك التاريخ(4)»، و«إن نصف قرن من الحكم الثنائي الإنجليزي المصري لم ينجح لسوء الحظ في إزالة الأثر الذي خلّفته تجارة الرقيق في الشماليين والجنوبيين على حد سواء، حيث ظل الأول يعتقدون أنهم يولدون سادة، بينما أحاط الآخرون أنفسهم بسياج من الريب والظنون والذي برهنت الأيام أنه أسس بإحكام(5)».

وهذه الندبة في الوجدان الجنوبي تطرَّق إليها فرانسيس دينق في روايته (طائر الشؤم)، من خلال سرده لبوادر الحرب الأهلية قبل الاستقلال عن الاستعمار البريطاني مباشرة، حين شعر الجنوبيون أن

الشماليين سيعودون إلى غزوهم مجدداً إثر انسحاب البريطانيين واستلامهم مقاليد تصريف البلاد، ما يحيل إلى أن الجنوبيين كانوا يستظلون بمظلة البريطانيين ويأمنون جانبهم أكثر من الشماليين، فثاروا وقتلوا الشماليين المتواجدين في الجنوب «وأشعل القتال روح العداء العرقي والثقافي وبدأ في فتح جروح قديمة وإنعاش الحروب القبلية بين العرب والدينكا»، «في تلك المصادمات عاودت القبائل العربية ممارستها القديمة في الغزو لأخذ الأبقار والرقيق(6)». وإن أقررنا بأن تجارة الرقيق بدأت في العهد العثماني، إلا أن استعانة الجيوش الغازية ببعض الشماليين تشير إلى استعداد فطري للمشاركة في تجارة الرقيق، التي مارسها في ما بعد الشماليون بشكل صريح ومنفرد وأشهرهم الزبير رحمة باشا وكان هناك تاجر مصري أسواني اسمه محمد أحمد العقاد(7).

لا بدّ، من أجل تتبع أثر الأسباب التي أدّت إلى الحرب الأهلية في السودان، من الوقوف أيضاً عند سؤال كبير هو سؤال الهويَّة السودانيَّة. إذ إنَّ التباين والتعدُّد، كانا يمثلان أيقونة الأمل في إثراء الواقع الثقافي والاجتماعي، لكن إخفاقات السّاسة وقفت بقسوةٍ كحاجزٍ ضدّ المضي قدماً باتجاه التنوع. فقد كانت الرغبة مشتركةً في تحسُّس الجذور والبحث عن ثمار الإجابة عن سؤال الهوية، ففي وقت واحد تقريباً بدأ النور عثمان أبكر (مواليد كسلا في شرق السودان) ومحمد المكي إبراهيم، (غرب السودان) وصلاح أحمد إبراهيم (الوسط)، ومصطفى سند (أمدرمان) ومحمد عبد الحي (الخرطوم) يكتبون شعراً تظهرُ فيه تلك الملامح المشتركة التي لا تخفي الاختلاف العميق.

شدَّد النّور عثمان أبكر، على التغلغل الإفريقي ومضى في أكثر من اتجاه مؤكداً أنه: «حتى صوفية السودان لا تنبع من أوتار شرقية،

إخفاقات السّاسة وقفت بقسوةٍ كحاجز ضدّ المضي قدماً باتجاه التنوع

ذلك لأنها عطاء رخيم للطبل والبوق»، إلا أنه لم ينفِ قبول العديد من المظاهر الإسلامية. ورغم ذلك جاءت أشعاره عامرة بالمناخ الإفريقي وطقوسه: في غرفات الغاب السِّرية/أوقدنا ألف سراج قربنا/للربِّ ضحايا النذر الأزلي/ شربنا الخمر وغنين/ احجب عنَّا الريح السوداء8».

التفت الشاعر محمد عبد الحي من جهة أخرى، خاصةً في مطولته (العودة إلى سنار) - سنار ترمز إلى السلطنة الزرقاء (1504 - 1821)، ويطلق السودانيون على الأسود أزرق ربما لهذا سُميت الزرقاء وتعني السوداء- أيضاً إلى تحسُّس الجذور، وقد قدّم لقصيدته بمدخل لأحد المتصوفة (العرب) القدامى: «ما الذي أخرجك يا أبا يزيد عن بسطام؟/ قال: طلب الحقّ./ إن الذي تطلبه قد تركته وراء ظهرك ببسطام./ فتنبه أبو يزيد ورجع إلى بسطام ففُتح له!/ فافتحوا، حُراس سنار افتحوا للعائد الليلة أبواب المدينة/افتحوا للعائد أبواب المدينة/افتحوا الليلة أبواب المدينة/بدوي أنت؟/لا../ من بلاد الزنج/لا../أنا منكم، تائه عاد يغني بلسانٍ/ويصلي بلسان/ أنا منكم جرحكم جرحي/وقوسي قوسكم/وثني مجّد الأرض وصوفي ضرير/مجّد الرؤيا ونيران الإله9».

أمَّا الشاعر صلاح أحمد إبراهيم فقد وقف ضدّ حركة الغابة والصحراء في مقالٍ له بعنوان (نحن عرب العُرب- صحيفة الصحافة 1967/11/6)، وكانت الحرب سجالاً بينه وبين الشاعر

النور عثمان أبكر. حتّى أن بعض أدباء السودان ذهب للتأكيد على أن لهجة السودانيين عربية صافية ومستمدة من نهر الفصحى مباشرة، بل أن الشاعر الطيب السراج صاغ شعراً يستعصي على الفهم: «لغة المحاجيج المراجيج الوحاويج/ المصابيح السماه جودا/أعني المزاربة الملاوتة الخلامجة/ الخضارمة الأباة الصيدا»، حتّى إن شاعراً كبيراً هو محمد المكي إبراهيم علّق قائلاً: «الشاعر كان يستعرض ثروته اللغوية بإحساس متهم». أمّا محمد المكي الذي كان متورطاً في البحث عن إجابة، فقال في قصيدته (بعض الرحيق أنا والبرتقالة أنتِ): «الله يا خلاسية/ يا بعض عربيةٍ/ وبعض زنجية/وبعض أقوالي أمام الله».

وقد برز هذا السؤال الملِّح بشكلٍ واضح في ستينيات القرن الماضي، ففي رواية (موسم الهجرة إلى الشمال) للطيب صالح (1929 - 2009): «سألت إيزابيلا سيمور مصطفى سعيد هل أنت إفريقي أم آسيوي؟ فأجابها أنا مثل عطيل، عربي إفريقي. فنظرتْ إلى وجهه وقالت: نعم، أنفك مثل أنوف العرب في الصور، ولكن شعرك ليس فاحماً مثل شعر العرب». يتفاوت الكُتَّاب في رؤاهم تجاه هذا السؤال، إذ بذل الفيتوري، خاصة في دواوينه الأولى، كل طاقته للتغني بإفريقيا بشكلٍ يشبه الطيب السراج في الضفة الأخرى: «قلها لا تجبن لا تجبن/ قلها في وجه البشرية/أنا زنجي/وأبي زنجي الجدّ/وأمي زنجية/أنا أسود/أسود لكن حرٌ أمتلك الحرية»10.

غير أن جمال محمد أحمد أخلص للكتابة لإفريقيا دونما ضوضاء، رغم أنه من سرة شرق في أقاصي الشمال، فكتب (وجدان إفريقيا)، وهو كتاب يبيّن قدرة الدينين المسيحي/الإسلامي على التعايش. كما نقل بعض الحكايات والأحاجي الإفريقية (سالي فوحمر)، وكتب عن



(مطالعات في الشؤون الإفريقية).

مرآة السرد

أمّا السرد فقد كان أكثر مباشرةً في معالجة الحرب من منظور إبداعي، سواء أكان ذلك عن الحربٍ أم عن إفرازاتها وما أدّت إليه.

تصوّر رواية (آخر أيام شاب جنوبي) لـ أمير صالح جبريل، آخر ثلاثة أيام من حياة شاب جنوبي نزح أبواه من الجنوب إلى العاصمة الخرطوم بسبب الحرب، وفيها صنعا الخمر البلدي وتاجرا به. ثم توفي أبوه لتعيله أمه التي أدخلت السجن بسبب جريمة قتل حدثت في منزلها. ويكون مصير الطفل بعد ذلك التشرُّد والضياع، وامتهان السرقة، وإدمان الحشيش (البنقو) إلى أن يتم اغتياله في غرفته.

تعكس الرواية الحياة النمطية التي يعيشها الجنوبيون النازحون إلى الخرطوم أو معظم مدن الشمال: صناعة الخمر وبيعه، والفقر، والسكن العشوائي، والعنف الذي يؤدي إلى القتل، والسرقة، والتشرد، والتفكك الأسري وخلاف هذا الكثير:

«أخذ سندوتش الطعمية وهو يبتسم، صوت ديمس روزس مخلوط بالموسيقى يغني: إني أبحر.. إني أبحر. تأمله صاحب الكافتيريا وهو يجلس خلف درج البيع. هزَّ رأسه حتى كادت تسقط عمامته. ابتسم بسخرية فاهتزت كرشه داخل الجلباب الأبيض، وأخذ ينظر إلى هذا الزنجي النحيل وكيف يهز رأسه ذا الشعر المفلفل طرباً ويردِّد كلمات الأغنية الأجنبية بنشوةٍ. وهذه الزنجية المثيرة التي تلتصق به في غير حياء. يا لهما من جنوبيين غبيين(11)».

يختزل الكاتب في صاحب الكافتيريا الذي يهز رأسه سخرية ويمتعض من هذين الجنوبيين، صورة الآخر المختلف، الشمالي صاحب العمامة والجلباب الأبيض، وهو اللباس التقليدي لشمالي السودان وبعض القبائل الأخرى.

> الشعار المرفوع هنا «بيتك للكل، لأن الكل في بيتك، لأن الكلّ في الشارع والشارع من تراب»

إشارته للشَّعر (المفلفل) أي الخشن تحيل إلى النظرة العرقية، واستهجانه أن يطرب لكلمات أغنية أجنبية وهو الزنجي الغبي كما يتصوّره. هذه التَّصورات هي انعكاس للتصورات في ذهنية الشمالي تجاه الجنوبي بشكل عام.

هل الجنوبي يشعر بأنه مستباح ربما لذلك يتلبَّس العنف ردود أفعاله؟ مستباحٌ على المستوى الرسمي والمجتمعي، فالشعار المرفوع هنا «بيتك للكل، لأن الكل في بيتك، لأن الكلّ في الشارع والشارع من تراب»(12). والمقصود بـ «هنا» معسكر النازحين في الخرطوم. لكن الكل ليس فقط هم أفراد المعسكر، بل الكل الشامل، الدولة التي ترسل عرباتها في حملات منظمة لحشر أفراد ذاك المعسكر في عربات الشرطة زاجةً بهم في الزنازين، والمجتمع الرافض له، وحتى الطبيعة تستبيحه عندما تثور عليه وتقتلع مسكنه فيصنع الصغار سقفاً من مشمع لتغطية والدهما من المطر والرياح ويظل الصغار عرايا في مواجهة المطر والبرد والرياح. فقد صوّرت القاصة ستيلا قايتانو هذه الحياة البائسة ببراعة كبيرة في قصتها (كل شيء هنا يغلي.. نحو الموت والسجون).

ارتعاشات الأمل في وجدان الجنوبي تجعله يركض دوماً تجاه السلام، وتجاه العدل، يهرب من مصيرٍ قاتم خلفه لمصيرٍ مجهول. فهو يغادِر الجنوب والحرب في رحلة بحث يحف بها الحلم الوضيء: «مطارد أنت. لاهث في طلب النجاة. اركض فهذا قدرك. لا تجعل المسافة بينك وبينهم تضيق، فالبراحات دائماً مدخلها الركض13».

وارتعشات الحلم والطموح والتطلع للتغيير هي ما جعلت الياس، بطل رواية (طائر الشؤم) لفرانسيس دينق، يزحف نحو الشمال، تدفعه الرغبة في التعلُّم وتقلُّد مناصب تحقّق الفائدة لقومه وعشيرته وتكسبه احترامهم. هذه الرواية وجدت شهرة، لا بسبب أنها

باهرة في فنيتها وتقنياتها الكتابية وعوالم التخييل فيها، بل لأنها عملت على تتبع فترة من تاريخ السودان خاصةً إبان حكم جعفر نميري (مايو/أيار 1969 - إبريل/نيسان 1985) وقبله حكم الفريق إبراهيم عبود (1958 - 1964).

نلمس في رحلة الياس الحياتية داخل الرواية، تقاطع العلاقة بين العربي والجنوبي في كلّ الفصول تقريباً، حتى في الفصول التي تتحدث عن البيئة في الجنوب وعن الطقوس والصلوات. إلا أنَّ ظلال هذه العلاقة جلية، وتبدو بعض الأحداث والمصائر نتيجةً لهذه العلاقة. هي علاقة شدّ وجذب، كما لو أنّ فرانسيس دينق أراد أن يقول: لا فكاك. بل إنه اعتمد هذا المبدأ كحيلةٍ فنيةٍ في نهاية الرواية، خاصةً وهو يبين هذا العربي في كل الرواية وكل الأحداث، ثم يجعل من الياس عربيّ الأب وزنجيّ الأم. ومن بركة أخيه زنجيّ الدمّ من جانب الأم والأب. وبركة هو أخو حبيبته فضيلة، وأخوه في الوقت نفسه، هو الأخ الضائع! فقد بُنيت هذه الجزئية بشيءٍ من الركاكة وإقحام للمبدأ الذي افترضتُه، وهو مبدأ لا فكاك. فهل كان من الضروري أن يكون الياس عربيّ الدم من جهة الأب؟ هل خدم هذا النص والفكرة؟ أم هل انتصر للشمال على الجنوب، بتصوير الياس حلّال العقد والمشاكل والحكيم والنبيل والصادق والمثالي؟ وفي الضفة الأخرى تجد بركة المسلم المتشدِّد المنحدر من أصول وثنية، المعتز بدمه العربي، وفي الأصل هو ليس كذلك!

وتكشف الرواية جانباً آخر، أن الجنوبيين أنفسهم يمارسون عنصرية على بعضهم، فالدينكاوي أنقى دماً وأعلى درجةً في السُّلم الاجتماعي من غيره من القبائل «لقد ولدتُ وترعرعتُ في قوم يعتبرون أن جنسهم وثقافتهم هي النموذج الإلهي لبني الإنسان وكذلك ينبغي أن تكون تقاليدهم الأخلاقية. إلا أن الفرق الوحيد هو أنهم لم يَمْلوا ذلك

الإنسان يستطيع التعبير في لغته الأمّ بشكل أفضل، فهل اعتبر الجنوبيون اللغة الإنجليزية هي لغتهم الأم؟

الرأي في أنفسهم وعن العالم على الآخرين. هم فقط يعتبرون أنفسهم خواص ومتفوقين، ولا يريدون أن يغيروا الآخرين ليكونوا مثلهم. إن الآخرين ليسوا بينكا ولا يمكنهم أن يصيروا من الدينكا 14».

وربما هذه الصورة الذاتية هي سبب بعض المناوشات المسلحة التي تحدث من فترة وأخرى بين قبائل الجنوب. قياساً على هذه الصورة ما الفرق بين الدينكاوي في الجنوب والعربي في الشمال، إن كان كلّ واحد يرى أنه المتفوِّق؟ أليس من المحتمل أن تتسبب هذه الشوفينية بحرب أهلية أخرى في الجنوب بين القبائل الجنوبية ذاتها؟ وتبعاً لهذا السؤال نجد أن التعدُّد العرقي حتى في الجنوب يؤدي إلى نزاع مسلح بدلاً عن ثراء وغناء ثقافي واجتماعي.

لقد كُتبت رواية فرانسيس دينق هذه ومعظم كتابات الأدباء والمفكرين الجنوبيين باللغة الإنجليزية، ومنهم: أغنيس لاكودو، وتعبان ليو لينق، وجونثان ميانق، وفرانسيس فيلب وأبيل ألير وغيرهم. نحن نعرف أن الإنسان يستطيع التعبير في لغته الأمّ بشكل أفضل، فهل اعتبر الجنوبيون اللغة الإنجليزية هي لغتهم الأم؟ ألم يساهم ذلك في توسيع الهوَّة القائمة أصلاً بين الثقافتين الشمالية العربية والجنوبية الإفريقية؟ ولا شكَّ أن هذه الكتب لم تجد انتشاراً كافياً لدى القارئ الشمالي بسبب ذلك. ثمة عدد قليل من الكتاب الجنوبيين كتبوا بالعربية وأجادوا مثل ستيلا قايتانو وآرثر قابريال ياك.

الثقافة والإبداع ينهلان من التعدُّد والاختلاف والتمايز، لكن السياسة تخشى التعدُّد والاختلاف والرأي المضاد. حاولت الثقافة والإبداع الكتابي والفني سواء أكان مسرحاً ودراما، أم غناءً وموسيقى أم تشكيلاً، رتق تصدُّع الوطن وجراحاته بسبب الحروب التي افتعلتها السياسة وغذّتها، لكن ظلَّ كل من الشمال والجنوب يحمل مآخذه على الطرف الآخر وينميها. كلّ طرف يرى أنه المحق، والنازف هو الوطن: «إني أتساءل مع أيٍّ الجانبين يقف الله 15»، مع أي الطرفين هو الحقُّ؟ ويبقى الخاسر هو الوطن.

هوامش:

1- الحرب الأهلية وفرص السلام في السودان، إبراهيم علي إبراهيم المحامي، ط1 القاهرة 2002، ص 176.
2- نفسه، ص 177.
3- نفسه، ص 176.
4- نفسه، ص 17.
5- نفسه، ص 17.
6- طائر الشؤم- رواية، د. فرانسيس دينق، ترجمة: د.عبد الله أحمد النعيم، 2001، مركز الدراسات السودانية.
7- انظر كتاب جنوب السودان.. التمادي في نقض المواثيق والعهود، أبيل ألير، ترجمة: بشير محمد سعيد، ط1 1992م.
8- صحو الكلمات المنسية- شعر، النور عثمان أبكر، ط2 الخرطوم 1994، ص 33 .
9- العودة إلى سنار - شعر، محمد عبد الحي، ط2 الخرطوم 1985، ص 10.
10- أغاني إفريقيا شعر، محمد مفتاح الفيتوري 1955، ص 38.
11- آخر أيام شاب جنوبي - رواية، أمير صالح جبريل ط1 الخرطوم 2010، ص 16.
12- زهور ذابلة - قصص، ستيلا قايتانو ط1 الخرطوم 2005، ص 10.
13- السابق، ص 31.
14- طائر الشؤم- رواية، د. فرانسيس دينق، ترجمة: د.عبد الله أحمد النعيم، 2001، ص229 مركز الدارسات السودانية.
15- نفسه ص291.



فِرْكَة

طه جعفر

مـن بعيـد تراءت لفِرْكَة الأهرامات والبناءات الحجرية قصيرةً وبعيدة. أحسّتْ فِرْكَة بأن شـيئاً ما يربطها بهذه الأبنية الغريبة، وظلّ نظرها مثبتاً عليها. الجِمَال تنسّـمت بـأنوفها رائحة العشـب ورائحة رَوَاء ضفاف النهر، فأسـرعت الخطى، بدا الاقتراب من تلك الأبنية لفِرْكَة كـأنه سـفرٌ في الروح، سـفرٌ من القلب إلى القلب. الرَّكب يقترب، وفركة الآن نسـيت نفسـها ونسـيت تفاصيل العذاب المرّ الذي آذاها وآلَمَ جسدها ومزَّق روحها، نسيته بفضل جمال الأبنية الحجرية المنسرب إلى داخلها.

من بعيد تراءت لفِرْكَة الأهرامات والبناءات الحجرية قصيرةً وبعيدة. أحسّتْ فِرْكَة بأن شيئاً ما يربطها بهذه الأبنية الغريبة، وظلّ نظرها مثبتاً عليها. الجِمَال تنسّمت بأنوفها رائحة العشب ورائحة رَوَاء ضفاف النهر، فأسرعت الخطى. بدا الاقتراب من تلك الأبنية لفِرْكَة كأنه سفرٌ في الروح، سفرٌ من القلب إلى القلب. الرَّكب يقترب، وفركة الآن نسيت نفسها ونسيت تفاصيل العذاب المرّ الذي آذاها وآلَمَ جسدها ومزَّق روحها، نسيته بفضل جمال الأبنية الحجرية المنسرب إلى داخلها.

فِرْكَة الآن أمام الحجارة والأبنية، ترى جبلاً يتحول إلى رسم حالم، ويغذّي حبها الفطري للحجارة والتصاوير والزينة والنقش على الجسد والوشم، فركة تحب هذه الأمور. اقتربوا أكثر ولاحظتْ الرسوم منتشرةً على الأحجار بجمالٍ وعناد، فأعجبتها وتنكرت الوشم على كتفي أبيها وخدّيه وبطنه. كان الوشم على جسد الأب صُلباناً، ودوائر لها ذيول مستقيمة عمودية نحو الأسفل، كأنها صلبان برؤوس مستديرة.

عاينت فركة الأحجار، ولاحظت الرسوم البارزة على الحجر وحدّثت نفسها: «ليست هذه التصاوير والأبنية من أعمال الجان» وأدركت حالاً أن هذه التصاوير والرسوم من فعل أناس تعرفهم.

غابتْ عن عالم القافلة المشؤومة، قافلة القتل والعنف والأسْر. غابت عنهم, وسرحت في الخيال، ورأت نفسها في أثواب ملوّنة بالذهبي والأزرق، ورأت جمالها وإشراق روحها يتبدى من بين الخطوط المستقيمة للأثواب. رأت رسماً لرأس أسدٍ بجسدٍ بشريّ، ورأت تماثيل لأسدٍ يقضم رأس رجل. تمنّتْ فركة لو أنَ الجَلَّابة(1) والحرّاس جميعاً حلّوا محل ذي الرأس المقضوم هنا، تَنْقَضِم رؤوسهم، وتَنْقَرِش قَرْشَ فحول البصل الحارة في فم الجائع.

انتصف النهار، والشمس تقهر الرمل، وتبطئ من سرعة الجِمَال، وتصيب الخيل والحمير والحرس والجلّابة بالإنهاك. فركة لا تحسّ الحر ولا تشعر بالتعب، هي الآن في بيوت أهلها الذين كانوا هنا وتركوا آثارهم على الحجارة حتى لا يُبليها الدهر وينساها الناس. كانت فركة في انسجامٍ مع ما حولها من تصاوير وأبنية.

أمَرَ الزاكي الجميعَ بالتوقف. لم تُنْزَل الأحمال عن الجمال، ولم تُفَكَّ قيود الفتيات. الجمال والحمير والخيول والجلّابة والحرس انصرفوا ليستظلّوا بتلك الأبنية من غلواء الحر وفتكه.

فركة بدورها أتْ إلى ظلّ، وكان الحائط فوقها حاشداً بالرسوم والتصاوير البارزة على سطح الحجر الأخرس. التصاوير حية تكلّمها وتهمس في أذنها بلسان الكَوَاليبْ(2)، أهلها، وتحكي قصة جدها شريف وَدْ رَحّال وقصة أبيها سلطان وَدْ شريف.

رأت فركة طيراً يشبه الصقر، ووشماً هو الصليب ذو الرأس الدائرية ذاته الذي رأته في كتف أبيها، ورأت قروداً وأبقاراً وعلامات أخرى.

تكلّم معها الطائر، قال: «هنا أنا طير الجبل المعشش في الشقوق، هنا أنا الصقر الذي يصطاد العصافير والأرانب والفئران، هنا أنا طيركم، طير جبلكم».

وتكلّم التّقِل من حائطه، قال: «هنا أنا قرد جبلكم، الذي إذا قذف الصائد عليه رمحاً أو سهماً طائشاً أمسكه وردَّه عليه وقتله».

كانت البقرة بعينين منهلتي الدلال، كنزاً من حنان، وشوقاً إلى الإرضاع والأمومة. كانت بقرة خصبة وجاهزة للمعاشرة في كل موسم مع ثورها لتلد عجولاً ملأى بالحياة والفتوة. البقرة الوادعة، وإلى جوارها إنسان برأس الثور يشبه راقصي الكَمْبَلا حينما يعلن أبوها زمان العادة وزمان الرقص فرحاً بالحصاد الوفير لشكر الإلهة الأم. كان حَمَلَة القرن على الرؤوس يشبهون أهلها في (كَاسِي) يشبهونهم في ملامحهم وفي فتوة عضلاتهم وجمال أجسادهم، حينما يرقصون الكمبلا، لينطلق مَرْدُم الرقص ومُتَرَاكمُه بعد انتظار طويل لمواقيت العادة والسِّبر(3). أحسّت فركة أن هذه الرسوم تخص أهلها.

انكسر النهار، وبرد حر الشمس، صحا النائمون من قيلولتهم حرساً وجلَّابة، وطفقوا يتنبَّرون بأوامر وتوجيهات، هم الآن في طريقهم إلى كبوشيِّة(4). ومازالت فركة مأخوذة بجمال التصاوير وبهاء الحجارة.

عند المُشْرَع وجدوا المراكبيّة، هم كثر وملحاحون. يحتاج الزاكي إلى العديد من المراكب، الفتيات، الحرس، بقية الجلّابة والبضائع، الكل يجب نقله من كبوشية إلى شندي، العدد الموجود من المراكب كافٍ، ابتدأت المناقشات الطويلة حول السعر وتنتظر الزاكي أيضاً مساومة الحمّالين هنا في الضفة الغربية من أجل الشحن، وهناك في الضفة الشرقية بشندي من أجل التفريغ.

فركة الآن تجمع ملاحظاتها عن المكان الجديد، ينتشر على طول الشاطئ محاربون بسيوف وكرابيج ويلبسون أثواباً متشابهة، فيهم من يشبه أهلها، ولكن الأثواب تجعلهم مختلفين. الزاكي يتعامل معهم باحترام ويجيب عن أسئلتهم بابتسامة، وكذلك يفعل عوض الكريم.

هؤلاء هم جُند المَكْ معظمهم من الأرقاء، يدفع المَكْ لهم أحياناً، وفي معظم الأحيان يتركهم بلا رواتب، فتكون أرزاقهم تحت كَرَابيجِهم وسيوفهم.

الآن على الزاكي أن يعطيهم بعض المال. هذا المال الذي سيدفعه إلى جنود المَكْ، سيجعل مهمته مع الحمّالين والمراكبية سهلة، جنود المك الأرقاء ينتهرون المراكبية والحمّالين فيكون السعر كما يريد التجار.

الحمالون والمراكبية خليط من الأرقاء والعرب، جميعهم يتكلمون بلسانٍ واحد ولهجة واحدة، إذ آخى بينهم العمل. الأرقاء ينحدرون من أصول مختلفة، وكذلك الأحرار. أحد الأرقاء تعرَّف على فِرْكَة والفتيات وعَرَف بأيِّ لسانٍ يتكلمن، عرفهن

مـن الوشـم فـي أعلـى ذراع فركـة، ومـن الخـرز علـى ضفائـر شـعرهن. لـن يسـتطيع هـذا الرجـل أن يخاطـر بالتحـدث إليهـن، الزاكـي والعـرب بيـن المراكبيـة والحماليـن لـن يسـمحوا بهـذه المحـاورات ولا يطمئنـون إليهـا، وسـتكون فـي نظرهـم تخطيطـاً للهـرب. أي حـوار بيـن الأرقـاء مشـتبه فيـه. اكتفـى الرجـل بنظـرات طَفَـحَ الحنيـن علـى أكوابهـا، حتـى بَـدَت كعيـون الأمهـات. الفتيـات وفركـة أحسسـن بتلـك النظـرات مـن ذلـك الرجـل الـذي يشـبههن ولا يسـتطيع أن يقـول لهـن كلمـة. فركـة لـن تندهـش مـن تصـرف أبنـاء قبيلتهـا فـي هـذه الأنحـاء، لـن تندهـش بعـد مـوت ابـن عمهـا تِيَّـة ورميـه فـي العـراء. أهلُهـا هنـا، فـي بلـدات دار صبـاح أسـرى وأرقـاء وفاقـدو حريتهـم ومقهـورون ومبعـدون عـن قراهـم، وليسـوا علـى طبيعتهـم.

انتهـت جميـع مـداولات الزاكـي مـع الحمَّاليـن والمراكبيـة، ربمـا نتيجـة للاتفـاق، أو بفعـل نظـرات الجنـد ا لمسـتعجلة .

للمـرة الأولـى فـي حياتهـا تعبـر فركـة النهـر بالمركـب مـن مشـرع كبوشـية هنـا، كانـت خائفـة ومنعدمـة الثقـة فـي المراكبيـة والمركـب والحماليـن. جميعهـن هنـا فـي المركـب ذاتـه، وعليهـن القيـود ذاتهـا فـي السـواعد والأقـدام. لتركـب الفتيـات فـي المركـب كان علـى الحماليـن والمراكبيـة وبعـض رجـال الزاكـي أن يحملوهـن، حملوهـن بتأفف. لـم يفـوت بعـض الرجـال فرصـة ملامسـة أجسـاد الفتيـات مـن غيـر مغـازلات خشـنة وذات مغـزى جنسـي، هـذه الممارسـات تسـبِّب لهـن إحساسـاً بالمهانـة والاعتـداء. نفـرت الفتيـات مـن تلـك الممارسـات الخشـنة، أجـاب الرجـال عليهـن بعبـارات مختلفـة مثـل: «هُـوْيْ.. يـا السَّـجمانة.. يـا فَرْخَـة(5) الشُّـوم.. شُـوف قلـة أدب الخـادم! هـوي يـا.. (.....) مالـك؟» فهمـت فركـة بعـض العبـارات، ولـم تفهـم البعـض، لهجـة هـؤلاء الرجـال مختلفـة ولينـة ومليئـة بالإمالـة. هـي الآن فـي هـمٍّ آخـر، وذهنهـا منشـغل بالأسـئلة والأحـزان. انتهـى الأمـر بهـن فـي المركـب جلوسـاً متقابـلات، أجسـادهن شـبه عاريـة وفـي النهـر لفحـة بـرد وإذلال زائـد.

وسـط زحمـة كل هـذه التفاصيـل المتعبـة وجـدت فركـة عينيـه، كان ينظـر إليهـن نظـرة أب أو عـم، نظـرات عاجـزة ومنكسـرة ومُبكيـة، وفيهـا سـهوم وشـرود. الرجـل يكبـر أباهـا سـلطان وَدْ شـريف، لكنـه يبـدو أصغـر سـناً مـن جدهـا شـريف وَدْ رحَّـال، رأت فركـة دمعـاً يمـلأ عينيـه، وحزنـاً يمسـك بتلابيـب وجهـه. هـو الرجـل ذاتـه الـذي عرفهـن وصَمَـتَ، ومـازال صمتُـه يرافقهـن فـي مركـب الجلَّابـة.

اختفـت الأكـواخ والبيـوت قصيـرة السـقوف، تلـك البيـوت الباهتـة التـي يسـمونها كبوشـية، وسـكن الضجيـج الـذي كان فـي المشـرع وهـدأت الرحلـة، اختفـت بيـوت كبوشـية، ابتلعهـا أفـق النهـر، ومـن ورائهـا أطلـت مـن جديـد أبنيـة الحجـر التـي أحبتهـا فركـة، تلـك الأهرامـات والمعابـد. الزاكـي معهـن فـي المركـب، يتبـادل كلامـاً وضحـكات مـع أحـد المراكبيـة.

وصلـت المركـب إلـى الشـاطئ المعاكـس، شـندي عنـد الصبـاح الباكـر، أو مـا يـرى منهـا، كانـت السـواقي علـى ضفـة النهـر امتـداداً مهـولاً لخضـرة ضاجـة بالحيـاة، البيـوت أكثـر اعتـدالاً وأكثـر ثـراءً مـن تلـك التـي فـي كبوشـية، خاصـة المبنـى الـذي يتكـون مـن طابقيـن، والمطلـي باللـون الأبيـض. كان هـذا المبنـى آيـة فـي الجمـال، وكان فـي محيطـه الأخضـر يتمـدَّد كسـحابة بيضـاء حسـنة التشـكيل. فركـة لـم تسـتطع نـزع ناظريهـا عـن معاينتـه.

إنـه بيـت المـك ومقـر أسـرته ومركـز سـلطانه علـى سـوق شـندي. البيـوت التـي بـدت مـن شـاطئ النهـر هـي حيشـان منفصلـة، بينهـا مسـافات ليسـت بالقريبـة بيـن كل حـوش والآخـر، بالقـرب مـن كل حـوش هنـاك حـوش أصغـر أو غـرف متقاربـة، البيـوت مبنيـة مـن الجالـوص، ومسَّـورة بحائـط قصيـر مـن الطيـن أو مـن الشـوك الكثيـف.

عندمـا أُنزلـت الفتيـات مـن ظهـر المركـب علـى الشـاطئ، كان أمامهـن عـدد مـن الرجـال بلبـاس أنيـق ونظيـف، قرقـاب وتـوب، كلاهمـا مـن الكتـان الناصـع البيـاض، التَّـوب يغطـي أعلـى الجسـد راسـماً صليبـاً مائـلاً، بينهـم رجـل يحمـل مجلَّـداً فـي داخلـه أوراق صفـراء، وفـي يـده اليسـرى محبـرة عليهـا ريشـة مـن القصـب وتفـوح مـن الحبـر رائحـة عطنـة وكريهـة. انصـرف أحـد الرجـال رأسـاً لعَدّهـن وتقسـيمهن لمجموعتيـن، فركـة كانـت مـن ضمـن مجموعـة الفتيـات الأكبـر سـناً. فركـة سـمعت الرجـل يقـول: «أربـع سُداسـيات وتـلات خُماسـيات». انصـرف الرجـال إلـى الزاكـي يحدثونـه باهتمـام بعيـداً عـن الجميـع، ثـم عـادوا إلـى مكانهـم حيـث الفتيـات. أمـر الزاكـي أحـد الحمّاليـن بفكّ القيـود عـن سـواعد وسـيقان الفتيـات. جـاء رجـلان ممـن كانـوا يتحدثـون مـع الزاكـي وأنشـأا يتفحصـان بأيديهمـا أجسـاد الفتيـات ببـلادة، كمـا يلمـس الراعـي بهائمـه. دُهشـت فركـة إذ لمـس أحدهـم عجيزتهـا فنفـرتْ، وزادت دهشـتها عندمـا حـاول الرجـل معاينـة عُريهـا، واقتـرب بوجهـه مـن وجههـا كأنـه يتشـممها، وسـحب حنكهـا إلـى الأعلـى وقـال: «مـا شـاء الله». وهـو ذاتـه مـا حـدث لجميـع الفتيـات. انصـرف الرجـلان نحـو حامـل الدفتـر الـذي أخـرج ريشـة كتابتـه عـن المحبـرة الزجاجيـة داكنـة اللـون، ثـم جلـس علـى الأرض ليكتـب. جـاء رجـال كانـوا فـي الانتظـار يشـبهون فـي زيّهـم أولئـك الجنـد الذيـن صادفوهـم عنـد ضفـة النهـر الأخـرى، وأمـروا الفتيـات بالذهـاب معهـم. غـادرت الفتيـات المـكان، مشـين فـي صـف طويـل، وراءهـن وإلـى جانبهـن رجـال ملامحهـم بـاردة ولا يتحدثـون، فـي عيونهـم قسـوة الجنـد المحايـدة.

فركـة لا تعـرف إلـى أيـن هـن ذاهبـات، مضـتْ فـي طريقهـا بصمـت.

هوامش:

1- تجار الرقيق.
2- لغة قبيلة الكواليب في جبال النوبة غرب السودان.
3- احتفال طقوسي وهو مرتبط بعقائد وثنية.
4- مدينة في شمال السودان.
5- عبدة.

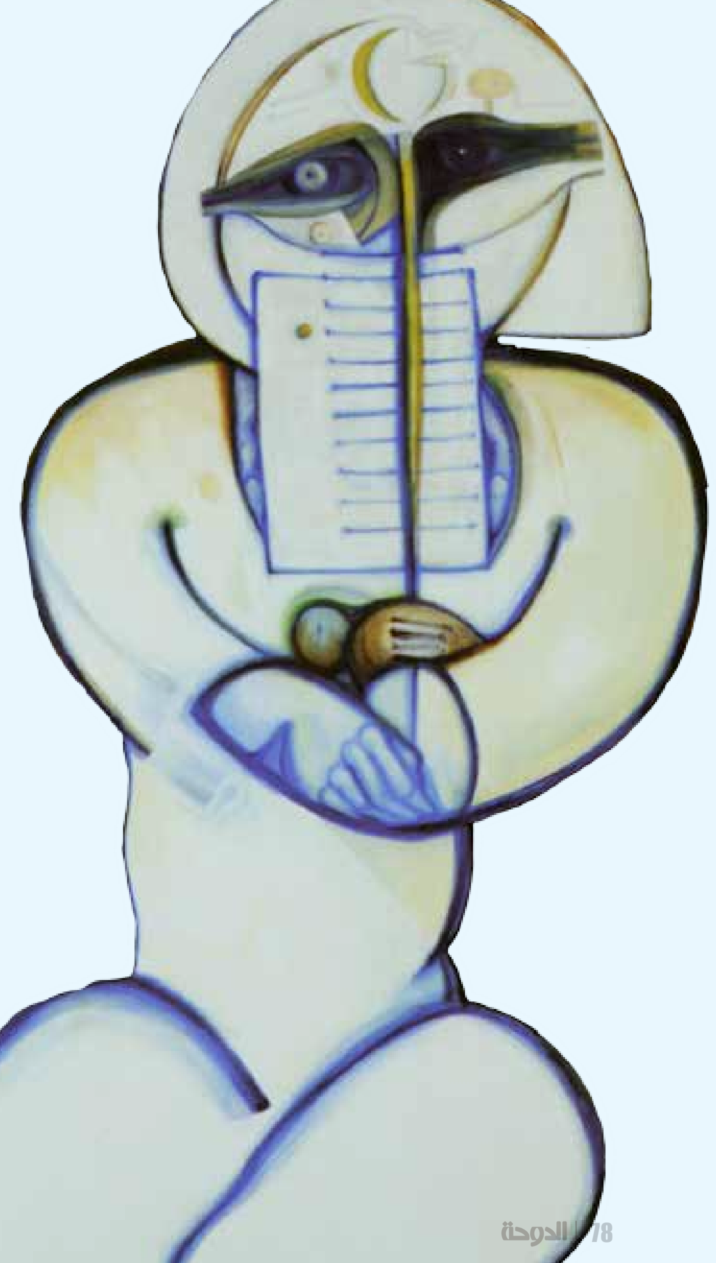
العودة إلى سِنَّار
نشيد المدينة*

محمد عبد الحي

سأعودُ اليوم يا سِنَّارُ[1] حيث الحُلمُ ينمو تحت ماءِ
الليل أشجاراً
تُعَرَّى في خريفي وشتائي
ثم تهتزُّ بنارِ الأرضِ، تَرْفَضُّ لهيباً أخضرَ الرِّيشِ لكي
تَنْضجَ في ليلِ دمائي
ثمراً أحمرَ في صيفي، مَرايا جسدٍ أحلامُه تصعدُ في
الصَّمتِ نجوماً في سمائي.

سأعودُ اليومَ، يا سِنَّار،
حيث الرَّمزُ خيطٌ
من بريقٍ أسودَ، بين الصَّدى والصَّوتِ،
بين الثَّمر النَّاضجِ والجَّذْرِ القديم.
لغتي أنتِ وينبوعي الذي يأوي نجومي،
وعروق الذَّهب المُبْرِقِ في صخرتي الزَّرقاء،
والنَّارُ التي فيها تجاسَرْتُ على الحبِّ العظيم.

فافتحوا، حُرَّاسَ سِنَّارَ، افتحوا للعَائِدِ اللَّيلة



أبْوابَ المدينة

افتحوا اللَّيلة للعَائِدِ أبْوابَ المدينة

افتحوا اللَّيلة أبوابَ المدينة

بَدَويٌّ أنتَ؟

ـ لا،

من بلاد الزِّنج؟

ـ لا،

أنا مِنْكُم. تائهٌ عادَ يُغنِّي بلسَانٍ

ويُصَلِّي بلسان

مِنْ بِحَارٍ نائياتٍ

لم تُنِرْ في صمتها الأخضرِ أحلامُ الموانئ.

كافراً تُهْتُ سنيناً وسِنينَا

مُسْتعيراً لي لِسَاناً وعُيُونَا

باحثاً بين قُصُورِ الماء عن ساحرةِ الماء الغريبة

مُذْعِناً للرِّيح في جُمْجُمةِ البحرِ الرَّهيبة

حالماً فيها بأرضٍ جُعلتْ للغُرباء

ـ تتلاشى تحت ضوء الشَّمسِ كي تُوْلَدَ من نَارِ المساء

ببنات البَحْرِ ضاجعْنَ إلهَ البحرِ في الرَّغوِ...

(إلى آخِرِه مِمَّا يُغنِّي الشُّعراء)

ثُمَّ لَمَّا كوكَبُ الرُّعبِ أضاء

ارتَميْتُ

ورأيتُ ما رأيتُ:

مطراً أسْوَدَ يَنْثُوهُ سماءٌ من نحاسٍ، وغمامٌ أحمرُ

شجراً أبيضَ ـ تفاحاً وتوتاً ـ يُثْمِرُ

حيث لا أرْضَ ولا سُقْيَا سوى ما رَقْرَقَ الحامضُ من

رغو الغمام.

وسَمِعتُ ما سمعتُ:

ضحكاتِ الهيكل العظميّ، واللَّحمِ المُذَابْ

فوق فسفور العُبَابْ

يتلوَّى وهو يَهَتزُّ بغصاتِ الكلامْ.

وشَهِدْتُ ما شَهِدْتُ:
كيف تنقضُّ الأفاعي المُرْعِدَة
حينما تَقذفُ أمواج الدُّخانِ المُزْبِدَة
جُثةً خضراءَ في رَمْلٍ تلظّى في الظِّلام.

صاحبي قُلْ ما ترى بين شعابِ الأرْخَبيلْ؟
أرْضَ ديكِ الجنّ أم قيسَ القتيلْ؟
أرْضَ أوديبَ ولير أم متاهاتِ عُطَيلْ؟
أرْضَ سِنغُورَ عليها من نحاسِ البحرِ صهْدٌ لا يَسيلْ؟
أم بُخارُ البحر قد هيَّأ في البحر لنا
مدناً طيفيَّةً؟؛ رؤيا جَمالٍ مستحيل؟
أم كُهوفُ القاعِ ترتجُّ ظلالاً ورسومَا
حينما حرَّكَ وحشُ البحر فخذيه: أيَصْحُو
من نُعاسٍ صَدَفيّ؟، أم يمُجُّ النَّارَ والماء الحميمَ؟

وبكيتُ ما بكَيتُ:
مَنْ تُرى يمنحني
طائراً يَحملُني لمَغَاني وطني
عَبْرَ شمس الملحِ والرَّيح العقيمْ
لُغةً تسْطعُ بالحبِّ القديمْ.
ثم لَمَّا امتلأ البحرُ بأسماكِ السَّماءِ
واستفاقَ الجَّرسُ النَّائمُ في إشْرَاقةِ الماءِ
سَألتُ ما سألتُ:

هل تُرى أرْجِعُ يومَا
لابساً صَحْوي حُلما
حاملاً حُلمي هَمَّا
في دُجى الذَّاكرة الأولى وأحلام القَبيلَة
بين موتاي وأشكالِ أساطير الطَّفولة.

أنا مِنكُم. جُرْحُكم جُرْحي.
وقوسي قوسُكُم:
وَثَنيٌّ مَجَّدَ الأرضَ وصُوفِيٌّ ضَريرٌ
مَجَّدَ الرَّؤيا ونيرانَ الإلَه.

---

* مقتطفات
1- حاضرة السلطنة الزرقاء (1504 - 1821)



بعض الرحيق أنا والبرتقالة أنتِ

محمد المكي إبراهيم

اللهُ يا خلاسيَّة
يا حانةً مفروشةً بالرملِ
يا مكحولة العينين
يا مجدولةً من شعر أغنية
يا وردةً باللون مسقيَّة

بعض الرحيق أنا
والبرتقالة أنتِ
يا مملوءة الساقين أطفالاً خلاسيين
يا بعض عربية
وبعض زنجية

وبعض أقوالي أمام الله.
من اشتراكِ اشترى فوح القرنفل
من أنفاسِ أمسيَّة
أو السواحل من خصر الجزيرة
أو خصر الجزيرة



من موجِ المحيط

وأحضانِ الصباحيَّة

...

من اشتراكِ اشترى

للجُرح غمداً وللأحزان مرثيَّة،

من اشتراكِ اشترى مِنّي ومنكِ

تواريخ البُكاء وأجيال العبوديَّة

من اشتراكِ اشتراني يا خلاسيَّة

فهل أنا بائعٌ وجهي وأقوالي أمام

الله؟

...

فليسألوا عنكِ أفواف النخيل: رأت

رملاً كرملك مغسولاً ومسقيّا؟

وليسألوا عنكِ أحضان الخليج

متى

ببعضِ حُسنكِ أغرى الحُلم

حورية.

وليسألوا عنكِ أفواج الغُزاة: رأت

نطحاً كنطحك والأيام مهديَّة؟

ليسألوا

فستروي كل قمرية

شيئاً من الشِّعرِ

عن نهديكِ في الأسحار

وليسألوا فيقول السَّيفُ والأسفار.

يا برتقالة

قالوا يشربونك

حتى لا يعود بأحشاء الدِّنان رحيق

ويهتكون الحِمى

حتى تقوم لأنواع الفواحش

سوق.

والآن راحوا

فظلَّ الدّنُ والإبريق

ظلَّت دوالك تعطي
والكؤوس تّدار
...
هزي إليكِ بجذع النَّبعِ
واغتسلي
من حزن ماضيكِ
في الرؤيا وفي الإصرار
هزي إليكِ
بأبراجِ القلاع تفيق
النحلُ طاف المراعي
وأهداكِ السَّلام رحيق
الشرف أحمر
والنعمى عليكِ إزار
نجري ويمشون للخلف
حتى نكمل المشوار.
...
طاف الكرى بعيون العاشقيك
فعادوا منكِ بالأحلام
ما للعراجين تطواحٌ
وليس لأطيار الخليج بغام

النبعُ أغفى
وكل الكائنات نيام
إلا أنا
والشذى
ورماح الحارسيكِ قيام.
...
تأمليني فإن الجزر أوشكَّ
- إني ذاهبٌ -
ومع المدِ الجديد سآتي
هل عرفتيني؟
في الرَّيحِ والموج،
في النَّوء القوي
وفي موتي وبعثي سآتي
فقولي قد عرفتيني
وقد نقشتِ تقاطيعي وتكويني
في الصَّخرِ والرَّمل ما بين التراجين
وإنني صرتُ في لوح الهوى تذكار.
...
والآن

لا شابعاً من طِيْب لحمكِ
أو ريَّان من سكب نهديكِ أمضي
عديني أن ستدعوني
إلى فراشكِ ليلاً آخر
وتطليه عليَّ بشَعركِ في زندي
ولونكِ
في لوني وتكويني
فنيتُ فيكِ فضميني
إلى قبورِ الزهور الاستوائيَّة
إلى البُكاء وأجيال العبوديَّة
ضُمِّي رُفاتي وخلي النسغ يحملني
عبر الجزيرة في دوراته الحيَّة
...
ضُمِّي رُفاتي ولفيني بزندكِ
ما أحلى عبيركِ
ما أقواكِ
عارية وزنجيَّة
وبعض عربية
وبعض أقوالي أمام الله.

* مجتزأ من قصيدة طويلة.

طائر الشؤم

د. فرانسيس دينق
ترجمه عن الإنجليزية: د. عبد الله أحمد النعيم



يعلم كل أهل قرية داك- جور عن فاجعة التوأمين أشويل ومديت وأمهما. كان مليتقديت وألويل قد فقدا طفليهما الأولين، توأمين من الأولاد اللذين تمّت تسميتهما «نقور» و«شان». كان الطائران- كما يعرفهما الدينكا رمزياً- قد طارا بعيداً، أيّ ماتا في حداثتهما، وبدأ الوالدان يشعران بالعَوض بميلاد وليديهما الثانييّن الثانيين أشويل ومديت حين حلّت بهما الكارثة الأخرى.

كان الحديث عن الاستقلال على أشده حين انتشرت الشائعات عن عودة أيام غزوات العرب من الشمال طلباً للرقيق وسط القبائل الإفريقية في الجنوب. انتشرت تلك الشائعات خلال انسحاب البريطانيين واستبدالهم بإداريين من الشمال. وخلال أشهر قلائل قبيل الاستقلال انفجرت مخاوف الجنوب في شكل تمرد سرعان ما تحول إلى اضطرابات واسعة الانتشار قُتل خلالها المئات من الشماليين في الجنوب بصورةٍ قاسية. وبعد تدخل الحاكم العام البريطاني، تم إقناع المتمردين بوضع أسلحتهم، واستتب الأمن مرة أخرى، واتفق الشماليون والجنوبيون بالإجماع على إعلان الاستقلال من داخل البرلمان، ولكن سرعان ما بدأت الأمور في الانهيار، فبدلاً من المحاكمة العادلة للمتمردين والاستجابة لتظلمات الجنوبيين التي وعد بها الحاكم العام، اتجهت الحكومة المستقِلة إلى الانتقام من المتمردين والجنوب بصورة عامة، ولكن لم يكن جميع المتمردين قد استسلموا بعد، فلجأ بعضهم إلى الغابات لمواصلة القتال ضد الحكومة، الذي تصاعد إلى حربٍ أهلية شاملة بين الشمال والجنوب.

أشعل القتال روح العداء العرقي والثقافي وبدأ في فتح جروح قديمة وإنعاش الحروب القبلية بين العرب والدينكا. وكان ذلك الصراع على أشده في الجهات الشمالية الغربية من الجنوب حيث المواجهة

العنيفة بين الدينكا ميثانق والعرب البقارة (رعاة الإبل). في تلك المصادمات عاودت القبائل العربية ممارستها القديمة في الغزو لأخذ الأبقار والرقيق.

بالنسبة لأسرة ملينقديت بالتحديد، تعود الكارثة إلى الليلة التي نعقت فيها البومة، منذرة القرية بالغزوة الوشيكة الوقوع. كان الدينكا قد اشتبكوا مع العرب وأوقعوا بهم خسائر كبيرة في معركة ضارية انتهت بانسحاب العرب مخلّفين وراءهم موتاهم في العراء لتأكلهم الطيور. وذات ليلة لاحقة، نعقت البومة وأصرّت على العودة والنعيق رغم طردها أكثر من مرة. كان ملينقديت في كوخ مع إحدى زوجاته الصغيرات، خرج من الكوخ وهو يحملُ الحربتين المقدستين وغنّى نشيد الزعامة السّري، الذي ينادي به فقط عندما تكون كارثة على وشك الحلول بالقبيلة.

قال ملينقديت في الصلاة المصاحبة للنشيد:

- أنتم يا آبائي، أيّاً كان الشيء الذي تنعق عليه البومة، اصرفوه عن قومي. لقد حاربنا العرب قبل قليل، وبما أعرفه عنهم، فإنهم سيعودون طلباً للانتقام. اقفل طريقهم يا رب آبائي. لم نكن نحن البادئين بالعدوان، وإنما العرب هم الذين طاردونا كالحيوانات. ذلك هو السبب الذي من أجله منحتم أنتم أيتها القوى العلوية النصر لقومي. لا تهجرونا وقفوا معنا. لتكن مباركتكم هي درعنا. لا تمكّنوا العرب من إهراق نقطة دم واحدة في هذه القبيلة.

وبمجرد أن عاد الزعيم ملينقديت إلى سريره سمع صوت زئير أسد على البعد، ومثله مثل بقية الدينكا، فقد كان ملينقديت يعلم عن مخاطر بيئتهم وسلوك الحيوانات الوحشية. كان من الواضح له أن ذلك الأسد يتصارع مع ضحية، لم يكن الزئير صادراً عن أسد هارب، وإنما عن أسدٍ مقاتل، ولكن مع ماذا؟ أو مع من؟ هل كان ذلك مع ظبي أم بقرة أم إنسان؟

كان ملينقديت يستمع في انتباه إلى صوت الأسد عندما سمع صوت صهيل الخيل في وسط القرية. وبعد ذلك مباشرة سمع صياح النساء والأطفال، وقد اختلطت أصواتهم مع أصوات الخيول. أسرع ملينقديت خارجاً وكذلك بقية رجال القرية، إلا أن ما وجدوه قد أحبطهم تماماً! كان العرب قد اختفوا ومعهم ألويل زوجة ملينقديت، وأشويل أحد ابنيها التوأمين. أما مديت، التوأم الثاني، فقد سقط من على أحد الجياد وظلَّ راقداً على الأرض وهو يبكي وغير قادر على الحركة، فقد أصيب بكسر في عظم المقعد.

كان التوأمان وقتها دون الثانية من العمر، وفي تلك الليلة كانا يعانيان من الإسهال، وفي حدة الغضب الأعمى أو التهور، كانت ألويل قد فتحت باب الكوخ وأخذت التوأمين إلى الخارج، رغم نصيحة النساء لها بعدم الخروج. ربما فعلت ذلك تقديراً لشعور النائمين بالكوخ، الذين قد يتأذون من إسهال الأطفال، ولكن لدى استرجاع ما حدث، فقد كان سلوكها في غاية الطيش، خصوصاً باعتبار الخوف من الحيوانات المفترسة ومن الإنسان، الذي كان سائداً وقتها.

تعالت صيحات الحرب وانضم العديد من الشباب الآخرين إلى شباب القرية في البحث عن العرب، ولكن لم يكن هناك أي أثر يمكن أن يدلهم على اتجاه البحث، فكان جهداً ضائعاً وخطراً، وبناء على نصيحة كبار القوم، تقرر إيقاف البحث ومواصلته في الصباح.

سريعاً ما انتشرت الأخبار بأن العرب قد جاؤوا في جماعة، وأن أسداً قد قطع عليهم الطريق، وهو الأسد الذي سُمع صوت زئيره في قرية ملينقديت. هاجم الوحشُ العرب وقتل أحدَهم، وُجدت أشلاؤه مبعثرة في موقع الهجوم صباح اليوم التالي. وكما ظهر من آثار الخيول والأقدام في المنطقة، فلا بُدَّ أن يكون الأسد قد جرح آخرين، وعلى ما يبدو فقد سمع الناس القريبين من المنطقة أصوات العرب وخيولهم وعلموا أن أعداءهم في معركة مع الوحش، وقرروا غض الطرف عن الورطة التي وقع فيها غزاة الرقيق، علماً بأن واقع الحال هو أن يكونوا هم أو الأسد ضد العرب.

ورغم أن فاجعة اختفاء أشويل قد أحزنت ملينقديت وأسرته، إلا أنهم وجدوا العزاء والعوض في عودة ألويل، التي ظلّت تعاني الألم العاطفي الشديد لفقدها أحد أبنائها، كما أنَّها لم تسامح نفسها لأخذها التوأمين خارج الكوخ في تلك الليلة المليئة بالأحداث. وكانت تشعر بالذنب لهربها من معسكر العرب وحدها مخلّفة أشويل أسيراً لديهم، ولكن لعل أكبر من عانى من تلك الأحداث هو مديت، فرغم أنه قد نجا من الغارة، إلا أن كسر عظم المقعد لم يلتئم أبداً، ووسط الدينكا المفرطين في الحرص على الجاذبية والجمال الجسماني، فقد كان عيب مديت الجسماني مصيبة شخصية كبرى.



في الذكرى العاشرة لرحيل عبدالله الطيب

وُلِد وبيده طبق من لغة

عبدالغني كرم الله

(الكرتوم ده واللاااهي أكبر دار للمسنين في العالم كلووو)!! هكذا قالت جريزلدا، زوج العلّامة، ولكن لِمَ قالتها؟، ولِمَ صفَّقَت القاعة كلّها؟، فلها حكاية وقصة طويلة مطويّة في متن هذا المقال. كم يرهق نطق حرفي (الحاء، والخاء) العجم، فقد حكت رحالة إنجليزية زارت القدس في القرن التاسع عشر: «مهما هصرت لساني تحت حنكي، غلبني أن أنطق الهاا»، وهي تقصد الحاء. قالت بأنها هصرت لسانها، تحت حنكها، وحين لم تستطع نطقه، هرسته بأصبعها أيضاً، (أي لسانها)، ثم من جوف حلقها أخرجت الهواء قوياً، عسى ولعل تصنع إيقاع حرف الحاء، فخاطبها السماع بـ «هااااء» بينة.

يقال بأن نطق كلمة (مدينة الصحاحيصا)، كان له شأن عظيم، في كشف أهل القرن الإفريقي الكرام، من الأحباش والإرتيريين، حين تشابهت الملامح، بيننا، وبينهم، حد وقع الحافر على الحافر، ولم يبق سوى حدّ الحاء، فاصلاً بيننا وبينهم. حين كان نميري ثم من بعده هؤلاء يحرمون شعبهم وزوارهم من دول الجوار من أكل خشاش الأرض السمراء الواسعة، فغضب الله عليهم، وأغلق مصنع نسيج «الهسهيسا»، ليوم الناس هنا، لم يطعموهم ولم يتركوهم يأكلون من خشاش الأرض، فقد حبس أهل القرن في معسكرات، وحبس أهل البلاد، في بيوتهم، بلا وظائف، أو داخل البلاد، بلا تأشيرة خروج، فقط للحروب والصفير والصراخ في مواكب النصر المزيَّف داخل البلاد.

قدم عريف الحفل، وهو ضليع في اللغة، برنامج الجلسة الأولى، أي كلمة كانت تأخذ تشكليها رفعاً، وفتحاً، وسكوناً، وشعرت بأنها- أي اللغة- لها الحق، أن تفتن الشعراء في البدء مثل تلاعب ألفاظ.

كانت الدراسة الأولى، إضاءة في سيرة عبدالله الطيب، وزواجه الميمون، «من شرق يحنّ للغرب»، السيدة جريزلدا، يقدمها البروفيسور عبدالقادر محمود، وتعقبها مداخلات، ثم ورقة «سيرة عبدالله الطيب من منظور أدبي يقدمها الأستاذ مصطفى الصاوي، وفي البدء آيات من القرآن الحكيم يتلوها عليكم الشيخ صديق أحمد حمدون.

خلفي تجلس شابات صغيرات، أظنهن من جامعة الخرطوم، وهن خير دليل للانقطاع المعرفي بين الأجيال، كانت إحداهن، تتلفت يمنة ويسرة، في انتظار أن يصعد الشيخ المقرئ الشهير صديق أحمد حمدون المنصة، وهو المتوفَّى قبل أن تولَد، حيث رحل إلى قصر قبره عام 1985م، كانت تراقب رجلاً عجوزاً، بجلباب أبيض، يبحث عن كرسي، وحسبته المقرئ المبارك، وأظنها امتعضت لتأخُّره في الصعود. «قد تكون على موعد، أو موطنها بعيد عن الجامعة» بعد تصفية سكن الجامعة القريب كي لا يعود هناك تجمّع، ووقت فراغ للفكر والتأمُّل والمعارضة، بل يُبَدَّد الوقت في الطريق من الجامعة وإليها.

أظنها قطيعة مقصودة، ولو بمكر العقل الباطني لحكّامنا، وسلاطين الثقافة، أي وزرائها الكرام، ما بعد الاستقلال، صرنا (منبتّين)، فلا أحد يعرف جَمّاع، ولا التجاني، ولا أستاذ محمود محمد طه، ولا نقد، ومن هم أبطال التاريخ الحديث، ورجالاته، وقعت وصاية ما، على كاهل الشباب، في ألا يعرف تاريخه كما هو، وليس كما يسطِّر المؤرخ الملتوي، اتركوهم والتاريخ، فلهم عقول، مثل ما لكم، إن لم تكن أعمق وأعقل، كي لا نفتنّ كلّ يوم في تصوّر للهوية أو توزيع للثورة، والسلطة، كما يجري الآن، بل صار العسكر الجدد يمنعون تأمل ما جرى في زمان العسكر الأقدم منهم، وها نحن مَحَلَّكْ سِرْ، فاتركوا الشباب وتاريخهم، يفحصوه، ويدرسون، بمهل وصدق بعيداً عن الوصاية والأكاذيب الكبيرة والصغيرة، التي وقع فيها أغلب المؤرخين، فصارت لنا هويات بلا هوى وعشق، ومات شبابٌ نضر في حروب سَنَّها الأجداد، تُسنّ القبور السكاكين، وتشعل الحرب، وتدفع الأرحام أطفالاً يشتد عودهم في أتون البغض والكراهية. وفي ريان شبابهم، تدفعهم تلكم القبور التي بين الجماجم، إلى الموت، وكأن الماضي هو السيد، فلنضع الحصان أمام العربة، كي يقود فرس المستقبل

كان العلاّمة حراً يصحّ أن يكون نموذجاً للشخصية السودانية

الحياة، وليس ماضيها، فالخيال أمير الغد، لا الذاكرة المهترئة.

كنتُ خمسة سويعات في حضرة العلامة كانت في قاعة الشارقة، زوجته السودانية الإنجليزية، وكانت خير برهان، لجمال وتنوُّع هذا الرجل الفريد، وصفية قريبته، جاءت من التميراب، ورجال من بلاد نجيريا، وأصحاب من سلطنة عمان، فقد كان العلامة حراً، يصلح أن يكون نموذجاً للشخصية السودانية، النظيفة، المتواضعة، السمحة، التي طمستها في أخر العقود السنوات العجاف، إسلام الآفاق، وليس النفوس، وحتى في الآفاق مظهرها، حين كان الدين في وطني يعنى بالداخل، بالباطن أو في حكمة العبيد. لكن انحرف الدين من بواكير العباسيين، وقبل الأمويين، حتى صار دين فقه، وليس دين تربية وسلوك، وغرف من أغوار النفس، وما أغناها، ولكن، في تلكم النفوس كان الله حاضراً، حتى في الاختلاف، فلا انزعاج من تجلّياته في الشر والفضيلة. لكن، جاء أقزام الدين، وأبطال الدنيا، فسرقوا الدين باسم الدين، فشحموا، وكنزوا، وسافروا سياحة (للنفس، لا لله)، في بلاد العالم، والشعب جائع، ويدرس أبناؤهم في أعتى جامعات الكون.

لله درّ الحديث عنه، يأبى إلا أن يجرّ النفس، لحديث هنا، وهناك. فقد كان هو يفكر بطريقة دائرة، حين يحكي في المنياع والتلفاز. حديثه ممتع، يحلق ويشرّق ويغرّب، دون ملل، كم كنت أحب مجرد نطقه للأحرف، للكلمات، للجمل، أحسّها بين لسانه كحلوى، يتذوّق الكلمات العربية كأنها بلحة بركاوي (قيل بأنه يحبه)، لأنه يعرف فصلها، وأصلها، ومشتقاتها، وبناتها، وقدراتها اللفظية، وجرسها، ورمزيتها، ومن أي صوت أو طبيعة استقت (مثل زقزقة العصافير). كم شَدَّني كتابه الفريد «المرشد في فهم أشعار العرب» أعظم كشكول للشعر العالمي والجاهلي والإفرنجي والشعبي، وأعظم تداعيات في شأن

اللغة، وأجمل خواطر شخصية، أحسّه كتبه بحروف العبقري الذي يكره حتى أصنام المناهج، فيخرقها بعلم وتأويل، للأعمق، أسمعه يتحدث عن «الضمة، والسكون، والكسرة»، في شأن التنوين والتشكيل، فيقول إنها أصوات كي تعبر عن حالتنا، في القوة، والبأس والانكسار، واللطف، يقول إن الكسرة وليدة الأنوثة، وتعابير الحياة الهشة، والضمة وليدة شئون الحرب، الصغيرة، والكبيرة، كتاب ممتع بحق وجريء في مادة صارمة.

كان العلّامة، رجلاً متديّناً، يصادق السكارى والدراويش، ودخل بارات لندن مع صحبه دون استياء، وتزوّج ببريطانية، أسكنها الدامر ثلاثة أشهر كرام، وهي أُعجبت بالبلاد والعباد، ورسمت بلون ريشتها جمال سمرتنا وتراثنا وأساريرنا. كان هناك معرض لها، خارج القاعة، وصور له تشعّ من عينيه النجابة والدهاء الطيب.

في المعرض، الموازي لحلقات الدرس، للفنانة جريزلدا، تعجبت من سرّ العادة فينا، فكم رسمت أشياء وزوايا في حياتنا نمرّ بها مرور الكرام، لعمى العادة، وصمم التعبير! لكنها هي فتنت بها، فرسمت كل شيء بدهشة: البروش، الصلاة، قعدة البن، وجبر الخاطر في العرس والمرض، نساء حول مريض، أو عريس، كأنها مثل قيس، حين أصرّ على أن زيارة قبر ليلى، نسك من مناسك الحج والعمرة، وقد صدق.

ما أعظمها من ورثة، موهبة، قُدّت في جرم صغير أسمر، لمّاح، طيب، ودود الأسارير، استلّته الحياة طفلاً في أواخر رمضان، عام 1921م. غرب الدامر، صرخ الطفل صرخته الأولى في قرية طينية زاهدة، قرية التميراب بين أخوال وأعمام وأهل كتب الدهر عليهم حياة تصوُّف، بين نور القرآن ونار القيام والصيام.

ولد الطفل عبدالله، فصار الابن وحيد أمه، «أخا أخوات»، مسئولاً ومثابر، ومن عجب لم يتجاوز الفتى العقد الثاني، حتى سَطّر ملحمة لغوية وشعرية وفكرية، بل وسياحة أدبية، سميت مجازاً «المرشد في فهم أشعار العرب»، أظهر فيها من البراعة الموروثة والمكتسبة، التي قُدَّت في جارحَتَيه.. عقله، وقلبه، في فهم اللغة، وأجراسها وقواعدها ودورب خلقها، ومآل حالها ومآلها ما يحيّر الألباب، قياساً لصغر عمره، وبفهم وحب وهيام عبقري للمرأة اللعوب «اللغة».

لو كانت بلادنا تعرف أقدار الرجال، لفرَّغته تماماً للدرس والتحصيل، كثروة وطنية سمراء، بدل أن يدرس، هنا وهناك وراء الحدود، في نيجيريا والمغرب، أو يدير جامعة، ويفني جزءاً من ذهب وقته في هموم ومشاكل إدارية، أولى بها عقل آخر، جُبل عليها، ولكننا شغلنا فراغه الميمون بإدارة جامعة الخرطوم، وشغل هو نفسه بتنظيم شعر، كان أجدى به وهب عظيم آخر، غير الشعر، قُدَّ فيه، ومثله كُتّاب عظام، بددوا طاقاتهم، في سبيل كسب العيش، وحياة الكفاف، في بلد يجني سماسرة السوق وباعة الدولار ورجالات الدين ثروة في لمح البصر، لم يحلم بها قارون، باستغلال النفوذ والسلطان والمكر، وصاروا، وهم سراق الشعب، أبناء بررة في البلاد، تكرّمهم الدولة، ومؤسَّساتها، كل أسبوع، وقد جنوا مالهم، من وسائل كسب طفيلية، لا علاقة لها بالصناعة والزراعة، سبل أنانية، نفعية، ضارة بالحياة، وسعت فتوق المجتمع الأسمر الطيب، المتآخي عبر قرون طوال، إلى طبقات في الثرى وأخرى في الثريا، تركت الريف وأمصاره صحراء جرداء تنعق فيها البوم، وتصفر الرياح، ورحل أهلها، حفاة ومشاة، إلى هامش المدن، وتركوا خلفهم، بأسىً عظيم، ذكرياتهم وقبورهم.

تقسو بلادنا (التي لم تتشكّل بعد، كدولة أو كيان، أو هوية، أو حلم وطموح)، على أي عبقري يمرّ بترابها، يموت ألف مرة في اليوم، كلهم أعدمتهم بالإهمال، أو بسيف الهوس، أو النسيان، أو المحاكمات (التجاني، جماع، معاوية، نجيلة، محمود، عبدالخالق)، وغيرهم من شموس كانت ستنير للأمة دربها نحو الحرية والعلم والحب، ولكن طباع الاستبداد، بكل أشكاله، الظاهرة والمستترة، أقصت تلكم المواهب، فالعداء الفطري بين الظلمة والنور لا يجتمعان أبداً في أرض واحدة.

لاشك، مرّ الرجل المخضرم بمخاض عسير، فتعدُّد مواهبه، جعله أسيراً لها بين عالم لغة، ومفسر قرآن، وشاعر «جاهلي»، وسارد عظيم لأدب الرحلات، ومؤلف عظيم في أدب اللغة، قوس قزح من المواهب، جعلته ضالاً، محتاراً، في أي طريق يسلك، أو جبل يصعد، أو وادٍ ينزلق.

أظنه خطأ قديماً، يعود إلى غبار التربية الأولى، وصدأ قيم تعلي شأن فن على فن، كما جرى لبلادي في عشق الشعر والشعراء، ولكنه عشق جعل كل فنان يحرص على كتابته، لسهولة الأمر والنشر. وهنا ما جرى للعلامة العظيم عبدالله الطيب، ولكن بخسارة أقل، إذ لم ينحَزْ للشعر كلية، ولكنه أفنى وقتاً عزيزاً في صنعه، كان أولى به فن آخر كالسرد والحكاية، اللتين برع فيهما.

ماذا كسبنا من اهتمامه بالشعر الجاهلي الذي سَطَّره وكأنه في بادية المعرة، أو راع في وادٍ بني سلم؟ وماذا خسرنا لإهماله أدب الرحلات، وهو من أساطينها بما يملكه من قوة ملاحظة ومقارنة وتهكم وحنكة

الرجل المتعدِّد عالم لغة، مفسِّر للقرآن، شاعر وسارد عظيم

وسلاسة لغة وعشق للحياة بكل صورها، وبساطة تحليل فطري يمس جوهر المتلقي والقارئ، ويفتح شهيته لرؤية دار الإفرنج، أو شمال بلادي، أو سفينة هولندية في الأربعينات، كما سطر في أدب رحلاته الفريد؟ ولكن ندامة الكُسَعي، تعترينا، فقد عضَّ إبهام موهوب في أدب الرحلات حتى بتره كان سيكون له أثر فريد في إثراء هذا النوع العتيق من الأدب، ويظهر ذلك جليّاً في كتابيه «من نافذة قطار»، و«من حقيبة الذكريات»، وهما يؤرِّخان لفترة هامة من تاريخ السودان، وإنجلترا، وأحداث العالم إبان الاستعمار، في الأربعينات والخمسينات، مما يدخله كمؤرخ أدبي واجتماعي للحياة السودانية، وحياة الإنجليز وقتها. وأرضها التي لا تعرف الغروب أو حتى الشروق.

ففي كُتَيِّبه الرشيق العبارة، الودود الإشارة «من حقيبة الذكريات» ملأ الصفحات بمداد قلمه الأسمر، كي نسوح معه في تلك الفترة الهامة من تاريخنا وتاريخ بلادنا وأهله، ومثقفيه، فقط سَطَّر، وببراعة بسيطة، بلا تكلُّف، وبعين سودانية تستكشف الخصم في عقر داره، طرائق تفكيره، معيشته، حياته، نحن في نظرهم، وهم في نظرنا. وللحق، كتبها بروح معتدّة بذاتها، رغم سخريته من أبناء جلدته، كما يتراءى، وكأنه يحس بعبقريته، وأصله، وفصله، يبدو وراء السطور اعتداد جلّي، رغم مكر السخرية، منهم ومنا في تلك الحيوات ما قبيل الاستقلال. وينبري التهكُّم، حين تحاول صرامة الإنجليز وتقاليدهم، لترويض بدواة مُحَبَّبة، ومتوثِّبة بألف حكمة مغروزة في شباب سوداني جاء من بداية المجذوب، إلى لندن التقاليد المرعية بحسبان في البسمة والضحكة والجلوس والأكل، بل لكل طقس من هذه الطقوس من الأحكام ما يجعله مارشاً عسكرياً.

تظهر في هذه (الحقيبة)، بساطة الحكي، مع إقحام شعر شعبي وجاهلي وعباسي، وفيها ولع



مع زوجته

بالتفاصيل، ومقارنة بين الحياة السودانية الفطرية والحياة الإنجليزية المعاصرة والمعقَّدة.

ورغم أصوله الصوفية ونار المجاذيب التي تشتعل في قلبه، إلا أن كتابته كانت متحرّرة من هذا الإرث الصوفي والتقاليد الإسلامية والسودانية، فقد كتب بفطرة شاب لا يأبه سوى لما يرى. وقد يكون حينها ظاناً بأن هذه الذكريات مُجَرّد (جوابات، ورسائل)، لأصدقائه، أو لمن يعرف القراءة والكتابة حينها.

ومن هذه (الحقيبة) نشعر بالتناقض العجيب بين تعقيد شعره «الجاهلي» وبساطه كتابته النثرية، والسردية. كأنهما شخصان، لا شخص واحد، ففي شعره الجاهلي، كان شاباً مولعاً بالألغاز، وإثبات ضلوعه اللغوي الفذ، (إعرابي يسير في شوارع باريس، أو لندن بحماره)، كما نُسب إلى طه حسين.

سَطَّرَ أدباً قيماً، أمام تجارب شعرية حديثة مثل البارودي والسياب ونازك والمجذوب والتجاني. فأشعاره لم تخلّد لابتعادها عن لغة العصر، من حيث اللغة الجاهلية، والألفاظ التي لا توجد إلى في مختار الصحاح، والقواميس التي استعملها جرير والحطيئة، وذات الأسلوب العروضي، مع ميل إلى تقليد مصطنع، جعل عامة الناس وخاصتهم، بمنأى عن اجترار أشعاره وحفظها، وخلوّها من تلك القشعريرة الجمالية التي تباغت قارئ الشعر، وتلك الغبطة التي تصيب المتلقي حين يُتلى الشعر أو يُقرأ.

إن العبقري عبدالله الطيب، كان سيكون بطل الإمتاع والمؤانسة، فحديثه العنب، الشامل يسحر مستمعه بما فيه من رنّة جرس ولطف حكاية وبساطة حكي وعشق للحياة ونزواتها وبركتها، فأدب المؤانسة أدب قديم، ليته تمادى وأسرف في كتابته النثرية. وللحق، خسرنا روائياً عظيماً، يملك مقدرات منهلة، حرمنا منها بانشغاله بشعر، لا أرى له جدوى، بل ليت فرَّغَ وقت كتابته للحكي، والنثر، أو حتى الحكي الشفوي. ما أعذب لسانه، وقلبه!

الإصابة بالشغف

ديمة الشكر

كان عبد الله الطيب مجنوب (1921 - 2003) في عقده الرابع حين ألّف واحداً من أهمّ المراجع النقدية في معرفة الشعر العربي وأضخمها في القرن العشرين: «المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها». فهذا السِفر الضخمّ المؤلّف من خمسة أجزاء نُشر للمرّة الأولى في القاهرة عام 1955، وأعيدت طباعته أربع مرّات، كانت آخرها في السودان عام 1991. وقد نال عبد الله الطيب على كتابه الفريد هذا، جوائز عديدة، منها جائزة الملك فيصل العالمية، ومنها ما يروى عن غرام الشاعر المصري أمل دنقل بهذا الكتاب، الأمر الذي كان يدفعه إلى زيارة دار الكتب المصرية يوميّاً كي يقرأ فيه، إذ كانت طبعته قد نفدت من الأسواق. لكن الجائزة الأهمّ كانت في سعي عميد الأدب العربي طه حسين إلى نشره (لنا نُشر أوّلاً في القاهرة) وتقديمه بقلمه البديع الصحيح: «هذا كتابٌ ممتعٌ إلى أبعد غايات الإمتاع، لا أعرف أنّ مثله أتيح لنا في هذا العصر الحديث». ولعلّ سراً وحيداً دفع العلامة الشاب إلى كتابة أزيد من ألفين وثمانمائة صفحة عن الشعر العربي، وليس لهذا السرّ إلا اسماً واحداً هو الشغف.

أثار عبد الله الطيب في كتابه مسائل دقيقة تتعلّق بأصول الشّعر العربي وبأوزانه، وبالتناسب بينها وبين الأغراض الشعريّة. ومن الصحيح أن بعض الباحثين اهتمّ بهذا التناسب وناقش الكاتب في وجهة نظره، إلا أن «نظرية» عبد الله الطيب مجنوب في ما يخصّ أصول الشعر العربي، لم تلقَ حقّها من البحث والدرس. وعلينا ألا ننسى أن هذا الكتاب قد صدر في منتصف الخمسينيات من القرن المنصرم، في وقت لم يكن فيه من بحوث ودراسات تهتمّ بهذا الجانب الشيّق من تاريخ القصيد وإرهاصاته، وتمزج من أجل سبره والبحث فيه علميّ البلاغة والعَروض، فضلاً عن مقارنة ولو طفيفة، بين العَروض العربي من جهة والعَروضيْن الفارسي والإغريقي من جهة أخرى، بالإضافة إلى الانتباه إلى توزّع القبائل العربية وعلاقة ذلك بانتشار البحور الشعريّة. ومما لا شكّ فيه أن دراسة عبد الله الطيب مجنوب في جامعة لندن وحصوله على شهادة الدكتوراه من معهد الدراسات الشرقيّة والإفريقيّة، أتاحت له التفكير والبحث في أصول الشعر العربي. ويظهر ذلك في الفصل المعنوّن بـ «التقسيم» من الجزء الثاني من كتابه. حيث ينطلق من علم العَروض ليبيّن دور العَروض والضرب والقافية في التأثير على القراءة الجهرية للأبيات الشعريّة، مستفيداً من دور التضمين (أن تتعلّق القافية أو لفظة مما قبلها بما بعدها) في ذلك، لينفذ بعدها إلى ما اصطلح على تسميته بـ «المقابلة التقسيمية» أي المقابلة بين دقّات الوزن ودقات المواقف والاستراحة للسان». وبعد ذلك سيفصّل في التقسيم، وسينظر في مصطلحات البلاغيين القدامى الذين نظروا إلى الأمر عينه، لكنهم وضعوا مصطلحات مختلفة تخصّ المعاني والتراكيب البليغة، وسيمزج ذلك بحسه النقدي الخاصّ الذي سيمكنّه من الكشف عن العلاقة الدقيقة بين التراكيب النحوية في البيت الشعري وعلاقتها بالأوزان، وتأثير ذلك على الإيقاع، وهو ما سمّاه بـ «التقسيم والموازنة»، حيث سيبيّن أن تطوّر التقسيم والموازنة أفضى إلى شكل القصيد، وذلك من خلال ستة أطوار هي «المراحل التي مرّ بها نظم الكلام العربي من الموازنة اللفظية إلى الصياغة البحريّة القافوية المحكمة». وفي كلام أوضح، فإن عبد الله الطيب وضع للمرّة الأولى في اللغة العربية بحثاً ينظر في الأشكال السابقة على القصيد وكيف تطوّرت لتكوّنه أي من «السجع الموزون إلى التسميط المحكم» بتعبيره وصولاً إلى القصيد. أو بكلام «معاصر» من سجع الكهان والرَمل والرجز (كأشكال شعرية لا كأسماء البحور المعروفة) وصولاً إلى القصيد وقد اكتمل، ما مكّن الخليل بن أحمد من استنباط أوزانه ووضع علم العَروض. وقد فعل عبد الله الطيب ذلك من خلال أمرين: معرفته الواسعة بالشّعر العربي وحسه النقدي العالي، إذ لم تكن كثير من الكتب التراثية قد تحقّقت، خاصّةً كتب علم العَروض التي تشير في مقدّماتها إلى ما هو خارج عن أوزان الشعر العربي عبر أمثلة تسبق القصيد، وكذلك الكتب التي دوّنت وحفظت ما سبقه، ككتاب

خالف أغلبية القدامى فيما يخص أسبقية القافية على الوزن

قُطْرُب «الأزمنة وتلبية الجاهلية» على سبيل المثال لا الحصر. ومن الصحيح أن عبد الله الطيب يخالف غالبية البلاغيين القدامى في ما يخصّ أسبقية القافية على الوزن، إلا أن اطلاعه على بعض الدراسات الإنكليزية التي تخصّ التراكيب البلاغية في التوراة والإنجيل، مكّنته من «تعريب»، إن صحّ التعبير، مفهوم التوازي Parallelism، (وهو ما سمّاه الموازنة، وكانت العرب تعرفه قديماً وسمّته الازدواج)، والاستناد إليه في تحليل تطوّر شكل الشعر العربي، من دون أن يهمل تماماً جهود البلاغيين القدامى في الإشارة إلى أثر الترصيع والتجانس اللفظي على الإيقاع. بيد أن عبد الله الطيب يتقدّمهم أكثر ببحثه هنا، عبر ربط الترصيع وسواه من التراكيب البلاغية بوزن البيت الشعري. وفي كلام مختلف، فإن الربط بين علميّ العَروض والبلاغة في تحليل شكل القصيد، سمح للعلامة كتابة أوّل بحثٍ علميّ ينظر في أصول الشعر العربي. من الصحيح أن المصري محمّد عوني عبد الرؤوف قد بحث في ذلك في كتابه «بدايات الشعر العربي بين الكمّ والكيف» إلا أن ذلك كان في منتصف السبعينيات من القرن العشرين واقتصر على البدايات، هذا من جهة. ومن جهة أخرى فإن نزاهة العلامة عبد الله الطيب وسعة إطلاعه، أتاحتا له أن يوسع زاوية النظر، ليثير مسألة مهمّة، إذ يرى أن اللغة العربية تتميّز عن أختيها من اللغات السامية أي العبرية والآرامية بأوزانها الشعرية الوفيرة، فيسأل عن تأثّر العَروض العربي بما هو خارج اللغات السامية، أي تأثّره بالعَروضين الفارسي والإغريقي، مرجّحاً كفّة الأوّل، ومقترباً من واحدة من أهم المسائل التي نظر فيها بعض المستشرقين: «وقد كان أهل مشرق الجزيرة العربية من قبائل ربيعة وتميم وإياد، هم أوّل من نقل الوزن عن فارس فيما أرى... كما كان أهل الحجاز هم آخر من استعمل الوزن، وإنما أخذوه من جيرانهم من المجموعة التميمية». إذ إن النظر إلى توزّع القبائل في الجزيرة العربية وأثر ذلك في انتشار بحور الطويل والبسيط والوافر والكامل، أكثر من بحور الخفيف والمتقارب والمديد والمنسرح، قاد عبد الله الطيب إلى الشاعر عدي بن زيد المولود في الحيرة، صاحب اللسانين العربي والفارسي، وأوّل من كتب بالعربية في ديوان كسرى، فحسن قائلاً إن «الشعر الموزون بدأ في مشرق الجزيرة وانتقل بعدها إلى الحجاز»، إذ كان يظنّ إن القصار من البحور والأقل استعمالاً، هي الأصل قبل تقصيد القصائد على يديّ المهلهل خال امرئ القيس أو خال الجاهليات الجليلات إن جاز التعبير. مما لا شكّ فيه أن بلاط الحيرة مثّل مكاناً ممتازاً لالتقاء العربية بالفارسيّة، بيد أن الدراسات الحديثة التي تنظر في العَروضين العربي والفارسي، تبيّن أن لغة الضاد سليلة اللغات السامية الأكمل، تختلف اختلافاً بيّناً عن الفارسية سليلة اللغات الهنو-أوروبية، من هنا يختلف العَروض بين اللغتين، فما هو كثير الورود من البحور في واحدة، قليل الورود في الثانية، لكأن العروضين متعاكسان. مع ذلك فإن حس العلامة تجاه بلاط الحيرة وتوزع القبائل في الجزيرة العربية، مكّنه من فتح البحث العلمي العربي في ما يخصّ الشعر وأصوله على المقارنة والإحصاء والتحليل المتفلّت من تأثير قدماء البلاغيين. فقد نظر عبد الله الطيب إلى «ديوان العرب» بعين طازجة وجريئة، تعشق التراث ولا تقدّسه، بل تخضعه للتحليل المحبّ الحريص. تحليل غنيّ آسرٌ فاتن، ممتلئ بالشغف والحماسة، حدّ أنه متّع عميدنا طه حسين في الخمسينيات من القرن المنصرم، وما زال إلى اليوم يمتّعنا ويقدح فينا شرارة الشغف بالشعر العربي.

كاتبة القصة القصيرة ليديا داڤيز بعد فوزها بجائزة «مان بوكر» العالمية:

الحبكة أهم من الشخصيات واللغة

إعداد وترجمة: محمد عبد النبي

قبل أسابيع تمَّ إعلان اسم الفائزة في متحف «فيكتوريا وألبرت» في لندن، حيث حضر الاحتفال سبعة كتّاب من بين المرشحين في القائمة القصيرة. تُقدَّم الجائزة، التي تبلغ قيمتها 60.000 جنيه إسترليني، تقديراً للكاتب على إنجازه في مجال الكتابة السردية الخيالية. ويتم تقديمها كل عامين لكاتب على قيد الحياة ممن يكتبون السرد إمّا باللغة الإنجليزية في الأصل، أو ممن يكون عمله متاحاً في ترجمات إلى اللغة الإنجليزية.

من الفائزين السابقين بالجائزة، فيليب روث (2011)، وأليس مونرو (2009)، وتشينوا آتشيبي (2007)، وإسماعيل كادريه (2005).

يتم اختيار الفائز بناءً على رؤية لجنة التحكيم لا غيرها. وعلى خلاف جائزة (مان بوكر) البريطانية للرواية، فليس من حق الناشرين التقدُّم بأعمال مؤلِّفيهم.

وُلِدت الكاتبة ليديا دافيز في ماساتشوستس عام 1947 وتقيم في نيويورك. وهي أستاذة جامعية للكتابة الإبداعية في جامعة ألبان. صدر لها سبع مجموعات قصصية، اشتهر بعضها بالإيجاز الشديد. كما قامت بترجمة عدد من الأعمال الكلاسيكية الفرنسية، مثل «مدام بوفاري» لفلوبير و»جانب منازل سوان» لمارسيل بروست. كما كتبت رواية وحيدة «نهاية القصة» (1995).

وصفها الناقد جيمس وود في كتابه «مواد مرحة ومقالات أخرى» باعتبارها: «توماس برنارد ولكن عاصف»، وكما كتب أيضاً مورجان تايشر عند صدور مجلد قصصها المجمّعة عام 2009: «إنها سيدة شكل أدبي من ابتكارها الخاص بدرجة هائلة».

هنا حوار مع الكاتبة أجراه مارك بودمان:

■ في حوارك مع (مجلة بومب) عام 1997 قلتِ: «إن صمويل بيكيت قال في موضعٍ ما إنه لا يكترث بما يقوله النص طالما كانت له بنية جميلة، أو شيء من هذا القبيل إن كل المعنى، وكل الجمال في البنية ذاتها.». في رأيي الشخصي إن كثيراً من أعمال الأدب الحديث تفتقد إلى ركيزة من الركائز الثلاث للسرد، وهي: اللغة، الشخصيات، والحبكة. وغالباً ما تكون الركيزة المفقودة هي الحبكة. لقد انتهى سحر حكي الحكايات حول نار موقدة في الخلاء. إذا كنت تتفقين معي، فهل ترين هذا باعتباره اتجاهاً ضرورياً أم مُجَرَّد بدعة عابرة؟

- لا أريد أن أبدو متنمِّرة للغاية، ولكني سأقول إن الحبكة قد استمرت في الوجود بطريقةٍ ما أفضل من الركيزتين الأخريين: الشخصيات، واللغة. ولكن مع هنا فالأمر يعتمد على ما كنا نقرؤه. ينبغي عليّ أن أوضّح هذا الاقتباس جيداً، لأنني في الواقع أعتقد أن بيكيت



نفسه قد اقتبسه في موضع ما من القديس أوغسطين. الذي قال: «أنا أكترثُ لشكل الأفكار حتى لو لم أؤمن بها». ثمة جملة رائعة لدى أوغسطين، ليتني أستطيع تذكُّرها باللغة اللاتينية. فهي باللاتينية حتى أروع وأبدع منها بالإنجليزية. تقول: «لا تيئس، فأحد اللصيّن نال الخلاص. ولا تستهن، فأحد اللصيّن نال اللعنة.» لتلك الجملة شكلٌ رائع. الشكل هو ما كل يهم.»

بودمان: في معرض قراءته لكتابك «بلا ذاكرة تقريباً»، يقول ليام كالانان في الـ «نيويورك تايم بوك ريفيو»: «كلما دقق المرء النظر اتَّضح أمامه المزيد من التفاصيل، وزاد إعجابه بالمهارة اللازمة لمواءمة الكثير والكثير في مثل هذه المساحة الصغيرة للغاية. (تكتب دافيز) نثراً بالغ الكثافة كثيراً ما ينحو صوب الشعرية». ما كتبه يندرج في تعريفي لسرد (الومضة FLASH FICTION): أي النثر المكثَّف، ومتعدِّد الطبقات. مثلاً قصتك «حب» من مجموعة «بلا ذاكرة تقريباً» عدد كلماتها 52 فقط، ومع ذلك فهي عمل تام. ما رأيك في سرد الومضة اليوم؟ أهو نوع أدبي قائم بذاته، أم مجرد محطة على الطريق حتى يمتلك الكاتب حرفته؟

- لطالما كنت مهتمّة للغاية برؤية ما قام به كتّاب مختلفون في الأشكال القصيرة للغاية. من الممكن أن تمضي في اتجاهات عديدة، فسواء اختار المرء نوع المقال المنمنم، أو السرد المنمنم، أو قصيدة النثر، أو التأملات، إلخ.، فكل منهم سيكون مختلفاً تماماً لأن عقليّة الكاتب ستتجلّى على نحو شديد الوضوح - طريقة الكاتب في التفكير أقصد- رؤيته للعالم، ثم بالطبع طريقته أو طريقتها في التعامل مع اللغة. في كل شكل من الأشكال القصيرة لا بدّ لكل مفردة أن تكون هي الاختيار المناسب.

■ كيف ترين الواقعية السحرية؟

في إحدى قصصك «اغتصاب نساء التانوك»، جلبتِ أشباحاً قطبية لتمارس الجنس مع نساءٍ بشريات. أهذا نوع أدبي مُتاح لكتّابٍ أميركيين مادام المحررون والناشرون مهتمين به؟ أم أنه المملكة الخاصة بكتّاب أميركا اللاتينية وأوروبا؟

- أظن أنه من الممكن تبنّيها وتحويلها بطريقة أميركية لها خصوصيَّتها. لماذا يكون أي شكل أدبي أرضاً محظورة؟

■ ولكن إذا استطلعتِ المجلات الأدبية الأميركية، مع استثناء بارزٍ لمجلة Zoetrope All Story نادراً ما سترين الواقعية السحرية. هل يمكن أن يكون المحرِّرون يخشون من



الخلط بين الواقعية السحرية وأنواع أخرى مثل الخيال العلمي؟

- في هذا السياق يخطر لي اسم واحد، وهو جورج صاندرز. تُرى كيف تُصَنَّف كتاباته الخيالية؟

حسنٌ، إنه مهندس مثلي. ما يعني أنه كاتب أدبي، أخرق، يكتب الخيال العلمي السوريالي. وهذا كله يرد في فقرة غير معروفة في دبلوم الهندسة (هل يتوجب على المرء أن يقبلها). ما رأيك أنت في عمله؟

- أحب عمله كثيراً. اندهشت لدى قراءته أول مرة. مخيف للغاية ومع ذلك مألوف ومرح في الحين نفسه. يستطيع (بفعل السحر) أن يقيم داخل تقاليد القصة القصيرة الأميركية بمنتهى الإنصاف، وبالدرجة ذاتها من الإنصاف يتّخذ موضعه اللائق في كتابة الفانتازيا المستقبلية (أحسبُ أننا لا نستطيع أن نسميها خيالاً علمياً لأنه لا يوجد علم فيها، ولكن مبالغات للأمور المرعبة التي نعيشها بالفعل).

هل ترين عملك بالتدريس عقبة أمام الكتابة؟ فعلى كل حال، المعلم الجيد ينفق الكثير من طاقته في مساعدة الطلاب، الطاقة ذاتها التي يمكنك استخدامها في عملك الإبداعي.

- نعم، التعليم يكاد يلتهم تماماً الشهور المخصصة للفصول الدراسية. لطالما أحببتُ الطلاب حباً جمّاً، ولم أمانع أبداً في قراءة أعمالهم، فغالباً ما وجدتُ بداخل هذه الأعمال الأقل تعقيداً وحنكة ما يفاجئني ويبهجني أكثر كثيراً مما قد يوجد لدى كتّاب ألمع وأشهَر. كما أنني مهتمة للغاية بما يمكن تعليمه، بشأن الكتابة. لكن توليفتي الخاصة من رهاب الظهور على الملأ، زائد التشوّش، وكذلك الإفراط في التحضير لم يجعلا من التعليم المهنة المثالية بالنسبة لي. وسوف آخذ منه فترة راحة طويلة من الآن، وسوف يكون هذا مفيداً جداً للطاقة التي تتحدث عنها.

أنت لست مؤلفة مبدعة لأعمال أصلية فحسب، لكنك أيضاً مترجمة، نقلت لقارئ اللغة الإنجليزية «جانب منازل سوان» لمارسيل بروست. أليس من الصعب عليك ككاتبة قصة أن تُخضِعي إرادتك وطاقتك الإبداعية لصالح عمل شخص آخر، بحبكته وشخصياته؟ وما الذي جعلك تختارين هذا العمل تحديداً؟ لماذا مارسيل بروست؟ ولماذا «جانب منازل سوان»؟

- لقد قمتُ بترجمة العديد من الكتب عن الفرنسية حتى الآن، لذلك صرتُ معتادة للغاية على هذه المسألة، وكذلك مرتاحة مع طريقة توافُق الترجمة مع عملي بالكتابة. ليس من الصعب عليّ أن «أختفي» في صوت مؤلف آخر وفي لغته، بل إنها راحة أن تعمل على شكل من الكتابة بدون عبء أو توتُّر ابتكارك أنت لهذا الشكل، رغم الفرق الكبير بين العمل على كتاب أنا معجبة به حقاً، وكتاب أكنّ له احتراماً محدوداً. الترجمة هي أقرب إلى حلّ لغز كلمات معقّد (وطالما أحببت ذلك النوع من الألغاز). ولكن حين تكون النتيجة جميلة بعد أخرى جميلة حول المنظر العام والطرقات في قرية كومبري، أو كيف تقوم العمة ليوني بالتوفيق بين مرضها وبين شعائرها الدينية، يكون هناك عندئذٍ إحساس عظيم بالإشباع في العمل. أمّا عن «لماذا اللغة الفرنسية؟» فقد تورَّطْتُ قليلاً في بضع لغات أخرى حتى الآن، بل إنني تعلمتُ الألمانية قبل تعلّمي الفرنسية، وقد قمتُ ببعض الترجمات عن الإسبانية، بل والسويدية على سبيل المرح، ولكن الفرنسية كانت

هي اللغة الأولى التي أتعلّمها على نحوٍ مكثف وممتدّ، ولا بدّ أن شيئاً ما أقنعني بالتركيز عليها دون سواها.

إذا كنت كما قلت: «ليس من الصعب عليك أن «تختفي» في صوت مؤلف آخر وفي لغته»، هل يجعل ذلك منك محرّرة جيدة لكتب الآخرين؟

- أعتقد أن المهارات اللازمة مختلفة للغاية. فعلى المترجم أن يحتفظ بأكبر عدد ممكن من جوانب النص. في حين ينبغي على المحرر أن يكون قادراً على رؤية ما يجب أن يبقى وما يجب أن يُحذَف. على سبيل المثال ما هو نوع إعادة التنظيم التي قد تقوّي رواية ما. إنها مسألة رؤية إمكانيات واحتمالات النص، رؤية ما يغيب عنه جنباً إلى جنب مع ما يحضر فيه. ويتطلب ذلك نوعاً من العبقرية يبدو أنها لا تتوافر كثيراً هذه الأيام، وهي ليست سمات تُميِّزني أنا على وجه الخصوص. ومع ذلك فأنا ماهرة إلى حدٍ ما في العمل مع طلّاب الكتابة. الحقيقة. يقودني هنا إلى فكرة تالية، أو مقصد تالٍ، وهو أن هناك أنواعاً كثيرة ومختلفة للغاية من المهام التحريرية، وقد يبرع بعضٌ منا في مهام منها أكثر من غيرها!

ما النصيحة التي تقدمينها للناشئين من الكتّاب؟ هل عليهم السعي نحو دلائل النجاح الملموس: التقدير، والمال، أم يكتفون بإحساسهم أنهم قاموا بعمل جيد؟ هل يحتاجون لمرشد، أم يمكنهم الاستمرار والتوفيق بالاعتماد على أنفسهم تماماً؟

- حسناً، هذا سؤال خطير! لكن في الحقيقة، لا تكون الأجوبة واضحة بالدرجة المنشودة. فبعض الكتاب الشبّان سوف يطمحون على الدوام للنجاح المادي: التقدير، والمال. ولكن آخرون سيسّلكون الطريق الآخر، وسوف يكدحون ليكتبوا على أفضل نحوٍ ممكن من دون أن تقلقهم ضرورة النشر على الفور. وهناك مساحة وافرة للنوعين من الكتّاب. بالطبع أعتقد أن الطريق الثاني سوف يؤدي إلى كتابة من نوعية أفضل أو أكثر إثارة لاهتمامي، ولكن هذا يتطلب كثيراً من الصبر والوقت في عالم يندفع فيه الجميع راكضين أكثر من أي وقتٍ سابق. الأمر يتطلب الرؤية بعيدة المدى، إن كان بوسعك هذا. أمّا عن المرشدين، فمن المفيد بالفعل أن يكون بجانبك كاتب آخر، كاتب جيد ومتاح لتعرض عليه أعمالك، ولكنه يمكن أن يكون كاتباً في عمرك نفسه، كما يمكن أن يكون شخصاً أكبر سنّاً. أعتقد حقاً أن عملية الكتابة تكون أكثر إثارة للاهتمام حين لا يكون الكاتب متخصّصاً، بحكم الدراسة، في الكتابة الإبداعية ولكن في مجالٍ آخر، ومن ثم يخرج للعالم الحقيقي، وليس عالم الدراسات المنهجية الأكاديمية والمزيد من التدريس لما لا نهاية! هناك الكثير للغاية من ورش الكتابة التي تنمّي مهارات معينة، ولكنها أيضاً تفقد الفردية. هذا ما أظنه، رغم أنني لا أعرف إن كان بوسعي إثبات هذا.

بالعودة إلى مسألة النجاح الملموس، ما رأيك في الكاتبة جي. كي رولنج (مؤلفة سلسلة هاري بوتر)، وخصوصاً تلك الأحوال التي تسّها بعد كل فعلِ قول على طريقة «قالت مترددة»، و«قال منعناً»، وحتى «قالت ضابطة لنفسها»؟ يقول البعض إنها المعادل الأدبي للضحكات المسجّلة في برامج المواقف الدرامية الضاحكة (السيت كوم). أتساءل: تُرى إلى أي مدى هذه الكاتبة مسحورة بشخصياتها وحبكتها حتى تستطيع التغلب على عجز لغتها. فهل ستنال في رأيك مليارين آخرين بدلاً من مليار واحد إذا تحسَّن أسلوب نثرها؟

- كان ابني يقرأ لها، ويقرأ أيضاً أعمال فيليب بولمان في المرحلة نفسها تقريباً. وقد جرَّبتُها قليلاً، ولم يعجبني كثيراً نثرها أو حتى القصة المروية (رغم إعجابي بالفيلم الأول من السلسلة)، أمّا فيليب بولمان فهو كاتب جيد حقاً، له نثره العميق ذو الأسلوب الخاص ومن الممتع قراءته....

لماذا في ظنك حققت السيدة رولنج كل هذا النجاح غير المتوقع؟

- يمكنني أن أجازف بتخمينات كثيرة، ولكن، الحقيقة ليس لدي أدنى فكرة. الشهرة تتغذّى على نفسها بالطبع، فما إن ينجح كتابك الأول، يأتي دور قوة الدفع بعد ذلك، ولكن لماذا كانت على هذا القدر من الجاذبية للجمهور فلا علم لدي بالمرّة. أحسب أني أعرف سرّ الجاذبية في كتب تولكين أو أعمال سي إي لويس، لأنك تجد فيها جميع العناصر الثلاثة التي ذكرتها سابقاً: أي اللغة، والشخصيات، والحبكة.

إذا امتلكت قوى سحرية، فما الذي ستغيّرينه في عالم النشر والتحرير اليوم؟ هل ستتخلّصين من العشوائية والمصادفات التي يتحطّم بسببها مسار عمل بعض الكتاب؟ أم أنك ستكتفين بوجود هذا العالم كما هو عليه الآن، باعتقاد أن الكتابة الجيدة والمثابرة سوف تنتصر على الدوام؟

- أميل حقاً للاعتقاد بأن الكتابة الجيدة والمثابرة سوف تنتصر، ولكني أعتقد أيضاً أن عوامل أخرى يمكنها أن تعزِّز الكتّاب ذوي المواهب المحدودة، مثل سحر الشخصية، والطموح، والعزم الثابت، كما أعتقد أن كتّاباً آخرين يبقون ظلماً أسرى الظل لعقود أو للأبد. لا، لن أتخلص من العشوائية والمصادفات، بما أنها أشياء مثيرة، لكنني سأحدّ قليلاً من المبالغ الهائلة التي يتلقّاها بعض الكتّاب الرائجين، وسأوزعها بمزيدٍ من المساواة على الآخرين، وأطبع مزيداً من الكتب الجديرة بالقراءة، وطبعاً، سأسمح للمحرّرين الجيّدين بالعودة إلى خطّ العمل الحقيقي بحيث يكون هناك مزيد من الاعتناء باللغة!

البقعة

للكاتبة الإيرانية زويا بيرزاد
ترجمة: يدالله ملايري - سمية آقاجاني

وضعت النسيج على ركبتها، ثمّ أمالت رأسها إلى الوراء، وهي تمدّ عنقها في هدوء إلى اليسار وإلى اليمين. ثمّ بدأت تدلّك كتفها اليمنى بيدها اليسرى. كانت ترى الزقاق، من حيث هي جالسة. كان الأطفال يلعبون كرة القدم في الزقاق، في جو حارّ ثقيل. أسندت رأسها إلى الكنبة، وأغمضت عينيها. كانت تجسّد ملامح الأطفال كلّهم من خلال أصواتهم. هنا هو (عليّ) يهتف: «مرّر الكرة إليّ!» ينفجر (محمّد) ضاحكاً. ويصرخ (بهروز): «لا تكن عنيداً، لم يُسجّل أي هدف!» كما يهتف (خسرو): أحسنت. سدّد! هناك صوت بكاء. كانت (معصومة) شقيقة محمد، هي التي أجهشت بالبكاء بعد أن منعها الأطفال من اللعب. جاء صوت جرس الدراجة الهوائية. قد جاءت بجريدة العصر. غيّرت مكان رأسها على الكنبة. ثمّ ألقت أصوات الزقاق الأليفة والجو الصيفي الحارّ على وجهها ملاءة رقيقة، فأسلمت نفسها إلى النعاس.

قبل ثلاثين عاماً، عبرت برفقة زوجها هذا الزقاق بضوضائه، فدخلت لأول مرّة هذا البيت الصغير. كان الأطفال يومئذاك يلعبون كرة القدم أيضاً. لعلهم آباء محمد وبهروز وعليّ. كانت هناك أيضاً طفلة واقفة في زاوية، تبكي. لم تكن في تلك الأيام أية مزهرية في الحوش فيها أزهار الياسمين. كما لم تكن على رفوف الغرفة تماثيل صينية صغيرة. ظهرت هذه الأشياء شيئاً فشيئاً بمرور الأيام. ظهرت مزهرية الياسمين الأولى، ثم جاءت بعدها الثانية. التمثال الأول كان لغزال صغير، فانضمّ إليه تمثال لغزال آخر. ثمّ ظهر فيل صغير خرطومه الدقيق يشبه الإبرة. فمَلأت غرفتها الصغيرة طوال السنوات بمزهريات الياسمين والتماثيل وأشياء أخرى.

كان الزقاق بضوضائه النهاري وصمته الليلي يغطّي هذه التشكيلة الأليفة مثل ورقة زينة رقيقة. كانت حياتها تستمرّ هكذا منذ ثلاثين عاماً مثل خط مستقيم كخيوط النسيج الطويلة الملقاة على السجادة. ثلاثون من الأعوام المتشابهة، والأشهر المتشابهة، والأيام المتشابهة. من دون أي تغيير. من دون أي حدث. لم تكن تشكو هذا الوضع. كانت تخاف من الحدث، أي حدث. وكان من شأن أية إصابة خفيفة بالزكام تستهدفها أو تستهدف زوجها أن يشوّشها، ليس خوفاً من المرض، بل خوفاً من التغيير الذي يطرأ على برنامجها للحياة. كانت تريد أن تدرك تماماً وبمنتهى الدقة ما سيحدث لها في كلّ يوم وساعة. كانت تحتاج إلى كثير من الوقت كي تتعوّد على أي تغيير يحصل. على سبيل المثال عندما اشترت طنجرة جديدة للطبخ، بقيت الطنجرة عدة أيام في زاوية من المطبخ، حاولت خلالها أن تقنع نفسها باستخدامها، مع ذلك لم يرق لها طعم الطعام المطبوخ في الطنجرة الجديدة!

إن الحدث الوحيد في حياتها زواجها. قلما تتذكّر فترة من حياتها سبقت هذا الحدث. كانت لديها ذكرى شاحبة عن أبيها وأمها اللذين توفّيا عدة أعوام قبل زواجها. بدا وكأنّ حياتها بدأت عند اليوم الأول من زواجها، لكنها لا تذكر الآن هذا اليوم أيضاً. كأنّها تزوّجت في يوم ميلادها، أو ولدت في يوم زواجها. قلّما كانت تفكّر بأيام سبقت عقد قرانها. كانت تجد صعوبة في ذلك، كأنّها مدعوة إلى التفكير في شيء لم يكن موجوداً أصلاً، كأنها تفكّر في حياة إنسان آخر. لا تعرف نفسها، وهي ترمق صور معدودة من حياتها السابقة.

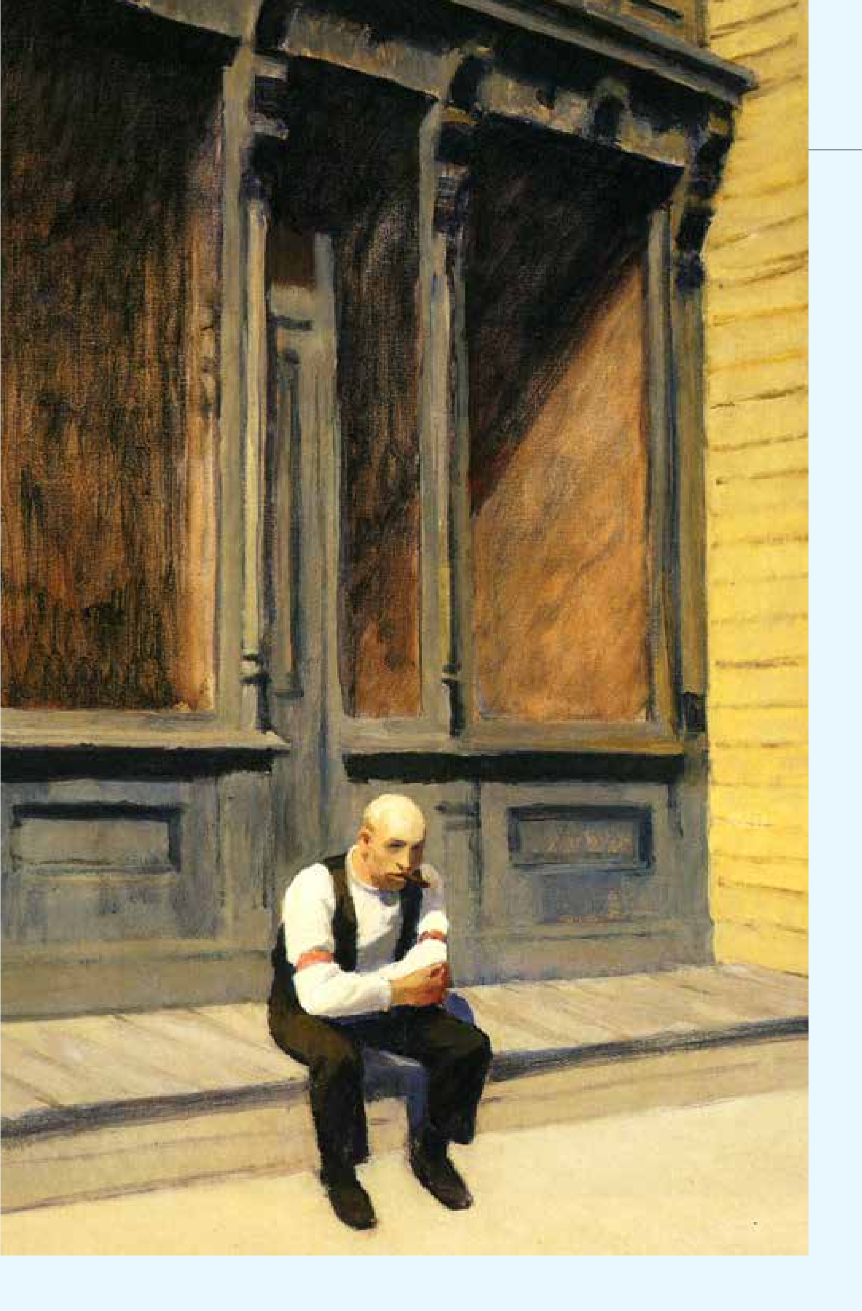


الفتاة الشاحبة في الصور كانت غريبة تماماً عن المرأة الناضجة المستلقية التي تنظر إلى الصور، وهي تعاني من حرارة جسدها السمين. لم تكن الفتاة تثير أي شعور لدى المرأة. كانت مرحلة ما قبل الزواج من حياتها ضبابية، بعيدة، غريبة عنها، لكنها تستعيد مرحلة ما بعد الزواج بسهولة ووضوح. كأنّ أعوام حياتها كلها انصهرت في بوتقة عام واحد، ثمّ تحوّلت أشهر هذا العام كلها إلى شهر واحد يلخّص أيامه كلها يوم واحد. وكانت لحظات هذا اليوم أليفة حميمة.

قبل كل شيء، كانت تشغّل الراديو عندما تستيقظ صباحاً. ثمّ تمهّد لتناول الفطور. كان المذيع يقدّم الأخبار، لكنّها لم تصغ إلى الأخبار أبداً، مكتفية بألفة صوت المذيع وهدوئه. تجلي الصحون بعد خروج زوجها إلى العمل. ثمّ تصبّ لنفسها فنجاناً من الشاي، فتدور في البيت والفنجان بيدها. ترتشف الشاي، وتدخل غرف البيت كلها وحَوْشه، وهي تعدّ في ذهنها أعمال اليوم. ترتدي بعد ذلك، ملابسها وتخرج للتسوّق. عندما ترجع تنظّف البيت، وتغسل الملابس وتكويها. لم يكن زوجها يرجع إلى البيت للغداء، فتتغدى بما تبقى من الليلة الفائتة. تزور في العصاري أحياناً بعض الجيران والأقارب. زارت (ثريا) وقد ماتت أمّها، كما عادت (مهين خانوم) لأنّها ولدت طفلاً أخيراً.

لم تنجب أولاداً، لكنّها لم تكن تشكو ذلك. لعلها كانت راضية بذلك. كانت تجد صعوبة في أن تتخيّل كائناً جديداً في البيت. في حالة إنجابها، كان عليها أن تحزن على الطفل، أن تفرح له، وهي تكره الحزن والفرح. يشوّش الطفل هدوء الحياة، وهي تفضّل الهدوء على أيّ شيء آخر. تجلس في المساء بعد أن تنتهي من إعداد العشاء على الكنبة، وهي تستمع لأصوات الزقاق. قبل السابعة مساء بدقائق ترمق الشارع بانتظار عودة زوجها. كان البيت في نهاية الزقاق، وبإمكانها أن ترى الزقاق كله حتى تلك النقطة التي يلتحم فيها بالشارع. الزقاق عادة مظلم خالٍ من الناس والضوضاء في السابعة. المكان المضيء الوحيد في الشارع ذلك الذي تراه، وهي جالسة في مكانها. تتراكض أضواء يافطات النيون، ومصابيح المحال والسيارات، وكأنها بقعة ضوء كبيرة تدور فيها ضوضاء الشارع مثل هالة في سرعة مستمرة. لكنها لا تحب هذه البقعة، فحين تنظر إليها طويلاً تتراءى لها أشباح غريبة مخيفة تخلق في أذنيها ضوضاء غامضة. تشعر أحياناً بأن تلك البقعة تقترب منها أكثر، وهي تكبر فجأة، كأنها تريد التهامها، ثمّ تتحول الضوضاء الغامضة إلى قهقهات مخيفة. لكنّها مضطرة إلى النظر إلى تلك البقعة. عاجلاً أم آجلاً سوف تنفصل نقطة سوداء من تلك البقعة المضيئة لتقترب منها اقتراباً يزيل الخوف الكامن فيها. تكبر النقطة شيئاً فشيئاً، متحوّلة من شكل إلى شكل، لترى أخيراً زوجها، وهو يقترب في خطى بطيئة من البيت. تلك اللحظة أجمل ما في يومها. نقطة سوداء صغيرة جاءت لتكمل ما ينقصه عالمها الأليف الصغير. حينئذ لا تخاف بقعة ضوء كبيرة.

فتحت عينيها. كان الليل أرخى سدوله. في الزقاق صمت مطبق. نظرت إلى الساعة. كانت السابعة مساء. نظرت إلى الشارع. النقطة السوداء بلغت منتصف الزقاق. تنفست الصعداء فقامت. كان عليها أن تحضّر العشاء.



في الحياة لغز ما

للكاتب التركي تشَتين ألتان*
ترجمة: صفوان الشلبي

لابدّ أن لغزاً ما يكمن في حياتنا.

هناك لغزٌ في انتظار الفتيات الصغيرات لرنين الهاتف، طلسم في حديثهن همساً يُسررن بأسرارهن:

- بداية أمسَكَ يدي، ثم قرّبها نحوه ببطء...

ولغز في أحاديث الأصدقاء الذين لا يتجاوزون السادسة عشرة أو السابعة عشرة... طلسم يزيد من خفقان قلوبهم، ضحكاتهم نمط مختلف، لتسريحة شعرهم شكل مختلف، وما يختلقون من أكذوبات لآبائهم كما لأمهاتهم أمر مختلف.

حتى الشباب اليافعون الذين لم تمضِ سنة بعد على تجربتهم لأول علبة سجائر، يبدون كمدمنين، لا شيء يعنيهم. يعشقون فتاة. بل ربما الفتاة هي العاشقة. لكن... هناك لغز ما في هذه الـ(لكن)... تبدو نظرات الجميع بلا استثناء وكأنهم فاقدو الوعي، لكنهم في الحقيقة يحدقون في وجوه من يحبون...

تبحث النساء الشابات عن هذا اللغز، من دون أن يُظهرن ما يختلج في صدورهن. وما إن يبطل سحر هذا الطلسم، حتى تصبح الأيام بلا هدف، وتتحول إلى حسرات ودموع. يفقد النهار ألَقه، وتنكسف الشمس، ويطول الليل. يخيّم الملل على الوقت فلا ينقضي...

أما الرجال... وإذا ما تاهوا في هذا اللغز...

- 1 -

تفرغ زجاجات العرق، ولا تملأ فراغ المكان الذي يتركه اللغز... الفراغ الذي يحدثه بُطلان سِحْر هذا الطلسم... القمار هو لغز من المنشِّطات. يهيمن عليه ضجر غريب لا انعتاق منه، فيلجأ بشغف متراكم، خلف دستات ورق اللعب...

ذات زمان، كنت في مونت كارلو. نساء مسنات مثقلات بالماس، كن بأغبابهن المتدلية، يبحثن عن آخر طلسم على الطاولات الجوخية الخضراء...

لا بدّ من لغز لهذه الحياة، كغضب لا يهدأ، كالبحث عن عشق لا سبيل للخلاص منه، كإطلاق العنان للنفس بكتابة

الشعر، كقذف المرآة بقدح، كالجنون عند السحر...

لو لم يكن مثل هذا اللغز... لو تحلق ذقنك من دون رغبة، لو أصاب العفن كل مشاعرك، لو كان رجال ميليشيات تحرير أميركا الجنوبية لا يعنون لك شيئاً، لو كنت لا تفكر بجسد امرأة عارٍ أثناء محاضرة جادّة، وإذا ما لم تراودك، في لحظة ما، رغبة في داخلك تدفعك إلى رمي استقالتك من عملك والمغادرة... لن تقدر أن تكون ولا حتى ممسحة تعجّ بالغبار مركونة على عتبة باب...

بحمى هذا اللغز يتمّ تسلُّق قمة إفرست... بهذا اللغز تشتعل وتنطفئ قناديل الليالي الموحشة لأول مرة. بهذا اللغز تتشمّم أقدام أول طفل لك وقد أخذته إلى حضنك...

في هذا اللغز:

- سعي وركض ومعاناة-

في هذا اللغز صورة تحبُّها معلَّقة على جدار بيتك.

في هذا اللغز تفحُّص امرأة على انفراد لثدييها، كما في هذا اللغز نظرة رجل خلسة لساقَيْ شابة تصعد الدرج...

- 2 -

في مراسم الجنازة يتأجج هذا اللغز، ويلسعنا بنيرانه... جثة نحيلة، وجه أصفر وحَنَك مربوط ممدّد داخل النعش... لكنها ليست جثّة لصديقك، بل جثّتك أنت تراها وأنت حي. هكذا دائماً تسير خلف جثّتك في جنازات معارفك... وتتنهد،

وتقول: هي الحياة.

وتقول: هم السابقون ونحن اللاحقون.

وتقول: لقد كنا معاً الأسبوع الماضي...

وأثناء نزول النعش داخل القبر... كم هو رهيب النزول إلى هناك!... خاصة عند إلقاء آخر رفش تراب...

يتأجج هذا اللغز، ويلسعنا بنيرانه...

ومع مرور الوقت، تتسارع محركات حياتك، يتنحّى الندم جانباً، ضغوطات المجتمع، الديون المستحقَّة غير المُسَدَّدة، عذاب تأنيب الضمير عن حياة المجون السرية، جميعها تصغر وتتضاءل أمام عينيك...

فيما لغز عمرك يبدأ ثانية بشكل أشدّ...

بينما تخلع جوربيك ببطء يتراءى أمام عينيك زوج من السيقان البيضاء تتغازل.

في السينما تصبح أنت راعي البقر صاحب أسرع لكمة.

عند حاجز إضراب غير قانوني. أول رصاصة تنطلق تصيب جبينك.

ثم ترقص على الشواطئ الرملية... بحر في منتصف الليل، وليل في وسط البحر. أشياء وأشياء تتلاشى وتنوب على السواحل...

في الحرص الذي تبديه نحو حياتك، يكمن اللغز.

إذا ما انقضى الوقت يتحول إلى نعل ممزق بلا صاحب. خيبة أمل مكتومة تدور في الأعين التي تحيط بك:

- كم أنت تافه وبليد...

- 3 -

الطلاسم المنطفئة تسعى لتطفئ الطلاسم الأخرى. لكن الطلاسم المضيئة، تعمل على إنارة الطلاسم الأخرى...

وعندما تسقط النساء بجهالة داخل هذه اللعبة الغادرة يَشْرَعْن بالتنمر:

- أضعتَ لي زهرة شبابي...

- سابقاً، هل كنتُ أنا كحالي الآن؟...

- أوف يا ويلي، ثقلك يسحقني...

يتوقَّعن ولوجاً مطواعاً من خرم إبرة. في رنين ضرب الأكف المتصافحة صوت شهوة. مديح صادر من الأعماق. وعند فكّ الأزرار يتمنعن بغنج:

- هيه! ليس الآن...

هو هكذا لغز الحياة. بهذا اللغز، يُضغط على زناد البنادق، وبهذا اللغز يتم تسلُّق الجبال، وبهذا اللغز تقول لعشرات الآلاف: هيا تقدموا...

إذا لم تعش تلك التجارب بعد، وإذا لم تنجرف وراء عواطفك ثلاث مرات في الشهر على الأقل، وإذا لم تُثَرْ، ولم تخبط الطاولة بقبضتك، وإذا لم تلمس بطيف يديك قضبان زنزانة أو كتفين عاريين للمرأة التي تحب... أيها الأحمق! لماذا أتيت، إذن، إلى هذه الدنيا؟ أ لتحصي الشهور المنقضية وترسل التهاني بالمناسبات؟ أم لتجلس مثلي على أريكة في عتمة المساء محدِّقاً في النور الذي أذكاه هذا الطلسم، تبكي حالك بابتسامة مصطنعة؟

• كاتب رواية وقصة قصيرة وشاعر وصحافي وكاتب زاوية وكاتب مسرحي ونائب سابق في مجلس الأمة التركي. ولد في إسطنبول عام 1927. بدأ حياته الصحافية مراسلاً لصحيفة الأمة، ثم كاتب مقالة في العديد من الصحف التركية. أصبح نائباً في مجلس الأمة عن حزب عمال تركيا ما بين الأعوام 1965 - 1969. رفعت حصانته البرلمانية، ثم أُعيدت، فكتب خلال تلك الفترة منكراته بعنوان «عندما كنت نائباً للأمة». تعرَّضَ للاعتقال ثلاث مرات جراء مقالاته الجريئة، ووُضِع تحت الإقامة الجبرية أكثر من مرة. صدر له ما يزيد على ستين كتاباً في الرواية والشعر والقصة القصيرة والمسرح والمنكرات والرحلات والمقالة والأدب الساخر وأدب الأطفال. نال عام 1973 جائزة أورهان كمال للرواية، عن روايته «الإقامة الجبرية الكبرى»، ونال عام 1978 جائزة المجمع اللغوي التركي عن روايته «الإنسان اللغز». يعتبر من أغزر كُتّاب الزاوية عالمياً، إذ ما زال يكتب زاويته اليومية «سيرة» في صحيفة ميلليّت منذ عام 1959حتى الآن.



حلم لا تعكسه المرايا

مختارات من الشعر الأرجنتيني المعاصر

بيونس أيرس

أوراسيو أرماني

رأيتك
تئنّين تحت المطر والبرد،
تلتحفين الضباب،
ولا تتوقّفين عن الحركة.
أحببتك تحت
الخريف
والسحب الزرقاء المرتحلة
تداعبك.

نرعت شوارعك من الشمال إلى
الجنوب،
ومن الشرق إلى البامباس*،
ورأيت الربيع مرسلاً شعره
على قمم الجاكاراندا** الزرقاء
عرفت سحر شوارعك،
وإغواء أيامك اللامبالية
لكن أبداً
لم أشعر بعبق حضورك مثل الآن ،
ولم أشعر من قبل بعذاب يفوق آلام
منفاي الاختياري،
مع أني حقاً لم أعرف أبداً
كم أنت جميلة:

ترجمها عن الإسبانية

د. محمد محمود مصطفى

شجن في صوتك وأنت تكبرين
وتغنّين
وحدك عندك أكثر شطآن الكون
حزناً!

بيونس آيرس: الهواء الذي أتنفسه

ألبرتو باناسكو

ما من أحد على هذا الشاطئ المهجور
ما من شيء نراه عند ذلك الأرق
السرمدي
لا مد أو جزر أو قمم جبال
والكلمات أكثر شيخوخة
من الأشياء.
ما من أحد عند تلك الربوة الغارقة
أو تلك الحفرة المنسيّة
التي يخرج من تحتها صوت شخص
كصوت العظام وإطارات السيارات
والذكريات أكثر شيخوخة
من الحياة.

(مدينة بلا أمواج أو مرتفعات
كجبل جليد عملاق
يلتهمنا جميعاً.)
ما من يد تدقّ على الأبواب
ما من وجه وراء النافذة
وما من موسيقى للأشجار.

ما من شيء، وما من أحد في هذه
المدينة بلا أطلال
وبلا أصحاب
مع أن الدم يغطّي العالم السفلي
وقاعات الدراسة
مع أن الحبر يتدفق في غرف النوم
وفي الأصوات.
ما من أحد على مرمى البصر في هذه
المرآة المحترقة
لكن مازلنا نتنفس «بيونس آيرس»
آه من ذلك الهواء العليل العسير!

الطيور التائهة

ماريو تريخو

أحب الطيور التائهة
أوان تعود من وراء الأفق،
لتنوب في السماء
ولا يمكنني أن أستعيدها
تعود الذكريات من جديد
سويعات صباي،
وشبح يأتي من البحر
من أشياء أحببتها وفقدتها.

كان كل شيء حلماً، فقدناه
كما فقدنا البحر والسماء،
حلماً عابراً عتيقاً كالزمن
لا تعكسه المرايا.
افتقدتك، كما أفتقدت أشيائي
الأخريات
أنت تلك الأشياء،
عرفتك عند الوداع،
غمرتني الوحدة وأصبحنا اثنين.
في الليل تؤوب الطيور
تطير عمياء عبر البحر،
الليل بطوله مرآة
تعكس وحدتك.

ما أنا إلا طيرٌ تائه
يعود من وراء الأفق
لينوب في السماء
ولا يمكنني أن أستعيده.

معزوفة موسيقية لنهر

خورخي إنريكي مارتي

أنا لست المغنّي،

المغنّي هو النهر،

نهر أوراغواي بطيوره

التي تنشد كونشرتو الشجن.

أنا لست الشاعر،

الشاعر هو النهر

يتلو على مسامعي أبياته:

لأكتبها...

ثروة

رغم كل ثروتك

لا يمكنك أبداً أن تشتري

قطعة صغيرة من قمر

ليكون بمقدورك أن تحلم

سحب

سحب في السماء،

سحب على النهر،

سحب مرتحلة

مثل البحّارة

ترنو إلى السماء

متجهة إلى النهر،

وترنو إلى النهر

متجهة إلى السماء!

مطالعة صحيفة

ليونيداس لامبورخيني

كمن يقرأ صحيفة

يوماً ما مندهشاً

من اختفاء الكلمات

ويسأل نفسه:

من أنا؟

وأين أنا؟

كمن يرى صورة هناك

تشبهه

ويتعرف على وجهه

لكن لا يتعرف على نفسه

ويسأل نفسه:

من أنا؟

وأين أنا؟

كمن يقرأ بياناته الشخصية هناك

تحت صورة وجهه

ويتعرف عليها

لكن لا يتعرف على نفسه

ويسأل نفسه:

من أنا؟

وأين أنا؟

كمن يحاول أن يتنكر

متحسّساً جسده قائلاً:

هنا أنا، أنا هنا

ويبدأ في البحث

لكن لا يعثر على نفسه

أنا مثل ذلك

أنا مثل ذلك

وأسأل نفسي:

من أنا؟

وأين أنا؟

---

*البامباس هي سهول خصبة تغطي مساحة 750000 كيلومتر مربع عبر مقاطعات بيونس آيرس ولابامبا وسانتا في وغيرها.

**الجاكاراندا أشجار إستوائية باسقة الطول تنمو في أميركا الوسطى وأميركا الجنوبية.

أوراسيو أرماني (١٩٢٥)

شاعر ومترجم وروائي وكاتب مقالات أرجنتيني. وِلد في ترينيل، لابامبا، لكنه يعيش في بيونس آيرس. حصل على أرفع الجوائز الشعرية في الأرجنتين وهي جائزة المؤسسة الأرجنتينية للشعر، كما حصل عل وسام الاستحقاق من الحكومة الإيطالية. أهم أعماله «حب الحياة» و«صيف بطيء».

ألبرتو باناسكو (١٩٢٥ – ١٩٩٣)

شاعر وروائي أرجنتيني، شارك في حركة الطليعة الشعرية. من أهم أعماله ثلاثيته الروائية «ومع ذلك فلقد تمكن خوان من الحياة» و«الخلود لهم» و«أولئك الذين لا يحيون». ترأس لجنة الدفاع عن المكتبات الشعبية بالأرجنتين من عام 1991 حتى وفاته.

ماريو تريخو (١٩٢٦ – ٢٠١٢)

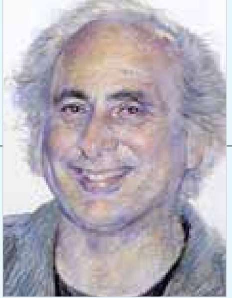
شاعر ومسرحي وكاتب سيناريو أرجنتيني، يعد أحد أعمدة حركة شعراء بيونس آيرس التي تأسست في خمسينيات القرن الماضي. من أهم أعماله «وظائف الكلمات» و«الحرب الأهلية». كما وضع كلمات أغنية من تلحين أستور بيازوبا.

خورخي إنريكي مارتي (١٩٢٦)

ولد في مدينة روساريو الأرجنتينية. اشتغل بالصحافة والكتابة الإذاعية، كما ساهم في الصفحات الأدبية لعدد من الصحف الأرجنتينية المرموقة مثل «الأمة» La Nación من أهم أعماله «ضوء عتيق» و«ترنيمة للحرية».

ليونيداس لامبورخيني (١٩٢٧ – ٢٠٠٩)

كاتب وشاعر أرجنتيني، من أهم أعماله «أغاني تشي» و«السيرك» و«اللاعب». هاجر إلى المكسيك واستقر بها من عام 1977 حتى عام 1990.



ستفانو بيني

الكولومبري

«الكولومبري» هو عنوان قصة لدينو بوتزاتي، وهو من أكبر كتاب إيطاليا في القرن العشرين، التي آمل أن تكون مترجمة إلى اللغة العربية. تحكي قصة الشاب ستفانو، الذي ركب مركباً في ظل لعنة أسطورة رهيبة. اختار مصير الإبحار، ولكنه عندما أصبح في البحر طارده الكولومبري الرهيب. أما الكولومبري فهو نوع من أنواع سمك القرش المتوحش الذي يختار ضحاياه من بين البحارة ويلتهمهم. الميزة الخاصة للكولومبري هو أنه لا يمكن أن يراه إلا ضحاياه، أو الذين يخافون منه. وهكذا يمضي ستفانو من محيط إلى محيط مطارداً من كابوسه، تطارده هذه السمكة الرهيبة، في كل مرة يراها تقترب من سفينته. ولكن لأنه هو وحده الذي يراها لا يجرؤ على الحديث عن ذلك لأي شخص وإظهار خوفه. حتى مرت سنوات عديدة، وأصبح هو القبطان، فقرر أن الوقت قد حان لمواجهة هذا الوحش. يتحدث في ذلك مع أحد مساعديه، وينزل في قارب نجاة، وينهب لمواجهة العدو. ولكن عندما يجده ويكاد يقتله يفاجأ بأن الكولومبري يكلمه. يقول له إنه تبعه في كل تلك السنوات ليس لالتهامه، ولكن لكي يقدم له هدية: لؤلؤة كبيرة تمنحه السلام والسكينة. وهكذا ما بدا لستيفانو أسوأ كابوس في حياته، أصبح صديقاً يريد مساعدته. ولكن لن أحكي لكم كيف تنتهي القصة حتى لا أفسدها على من يريد أن يقرأها. ولكن معناها واضح، وتناسب الحالة المأساوية التي نشهدها.

الجميع في هذه اللحظة «في إيطاليا» يكره الجميع، فالأحزاب تقول إنها تريد الخير للجميع، ولكنها في الواقع تعطي الإحساس بأنها من الأعداء، فتجد في كل يوم شخصاً ما يهدد، يصرخ، يشتم، يتشاجر. أنصار جريللي يكرهون الشيوعيين، والشيوعيون يكرهون أنصار جريللي، الذين يكرهون برلسكوني والذي، كما هي عادته دائماً، يكره الجميع، من القضاة إلى الصحافيين الذين لا يفكرون على طريقته. في حين أن الأزمة الاقتصادية اشتدت، مع زيادة البطالة والبؤس. وهكذا فإن الخوف من كولومبري، ذلك العدو الوهمي، قد سقط من المراتب العليا للسياسة لأكثر الناس فقراً وضعفاً. العمال في مصانع «إيلفا تارانتو» يكرهون أنصار حماية البيئة؛ فإما التلوث أو الاعتصام. والفقراء في ضواحي روما وميلانو يكرهون المهاجرين من خارج أوروبا، والذين يتبادلون الكراهية العرقية فيما بنيهم، ويتبادل مشجّعو كرة القدم الطعنات بالسكاكين، والمشاجرات تندلع في المراقص، ويسحل المثليون، وأصحاب المحلات يقتلون لصوصاً في سن المراهقة، ويقتل اللصوص المراهقون أصحاب المتاجر لكي يسرقوا ما في خزانة المحل من مبالغ تافهة، وفي تصاعد لأعمال العنف، يقتل الرجال النساء اللواتي يتركنهم، وتقتل المافيا لأتفه الأسباب، وكل واحد يحتاج إلى عدوّ، شخص لإلقاء اللوم عليه واتّهامه بأنه سبب التعاسة. قليلون هم الذين ينظرون نظرة شاملة، ويبحثون عن التضامن، ولديهم الرغبة في مساعدة الآخرين. وفي إيطاليا هناك فن شهير في الحياة يسمى «فن التحايل على المعيشة»، الذي يستند على التضامن بين الفئة الاجتماعية الواحدة على الأقل، أو أفراد حي من أحياء المدينة، ومن لهم تقاليد مشتركة، وفقر يتقاسمونه، وقد استبدل هذا الفن بهذا المجتمع المرتاب، مجتمع الدفاع عن الامتيازات، وبصفة خاصة الخوف المهووس من العدو، من الخطر المتربص.

ولا يرينا هذا الأخطار الحقيقية، والتي يجب أن نحترس منها، ولكنه يرينا أشباحاً غير واقعية، وهو ما يجعلنا عاجزين عن الدفاع عن أنفسنا، أو القصاص لأنفسنا.

وأعتقد أنه من السهل أن نرى كيف كان خوف كولومبري ضد علاقة الغرب والإسلام، بل والآن أيضاً ضد الأوروبيين فيما بينهم. إن لؤلؤة الثقة والسلام تكمن في قاع البحر، في الهيكل العظمي للكولمبري بعد مقتله.

عندما قرأت ما يحدث في مصر، البلد التي قمت بزيارتها، وأحبها، لا يسعني إلا أن يتملّكني الخوف. حرب تولد من الجميع ضد الجميع. ولكنني واحد من قليل أو كثير لا يخافون من الكولومبري. وكفنان، كمواطن، كشخص، أريد أن أقرر بنفسي الشيء الذي أخاف منه، لا أريد أن يولد خوفي من أسطورة أو من فكرة مسبقة. وكما كتب سبينوزا: «يجب أن يكون لديك أعداء، ولكن ليس أكثر من اللازم». ومن ثم أحتفظ بخيط من أمل. إذا كان شخص ما يطارد سفينتي، مثل كولمبري الذي يطارد سفينة بطل قصة بوتزاتي، أو يتجسس علي، أو يهددني، فإنني أود أن أراه. أعرف إن كان يحمل لي السلام أم الحرب، الموت أم التضامن. كل شخص في حياته يخاف من كولومبري، ولكن ربما لم يكن هذا شريراً أو معادياً كما يبدو. لنواجه وحوشنا، من حيث إنها مختلفة عنا ومخيفة. ودعونا لا نضيع الهدية السخية والعون من أي شخص. إذا كان لدى أي شخص لؤلؤة يهديها إلينا، فلننزل من السفينة، ولنذهب إليه ونلتقي به.

يومان للغضب
أو
كم الساعة الآن ؟

رضا البهات

السجن.. كلمة أخجل منها. ساورت بيني وبين عم طلبة وحماصة والسيد شئلش. زارني كثيرون لتهنئتي. رغم أن ما بيني وبين الجيران هو تحية سريعة ألقيها وأمضي. فأنا ممن يطلق مشاعره بحذر، رجاء وحدة أحرص عليها. عشت ما فات، عقلي في ناحية وما أحسُّه في ناحية. اليوم ما أحسّه أحبّ إليّ مما أفكّر به. لست البطل الذي ينطق فتصفّق الجماهير له. وتنشر الصحف كلماته. ثم يقول كلاماً مغايراً. فتصفّق له ثانيةً وتنشر كلماته. هل من المحتّم أن يكون الرفض زعيماً وأتباعاً ومراوغات وخططاً لفكّ شِفرة مؤامرة. ما حدث كان تمرداً يخصُّني بقدر ما أشعر من قبح.

خاطرة باعدت بيني وبين بعض الزعماء ونحن محتجزون تحت التحقيق. تجمعنا الأهداف وتمايز بيننا حقائق الواقع. إذ جمعت غريزة ما، بين من يتعرَّف الحراسُ بوجوههم ويتقدمون لمصافحتهم، ويخاطبونهم بكلمة (يافندم) و(سيادتك). وغريزة أخرى بين مَنْ يجمعهم سوء المظهر وندرة زيارة الأهل. هكذا كانت تتشكّل مجموعات الفسحة.

بالنسبة لي لا أرغب في مال أو شهرة أو منصب. أريد أن أحيا مع من أحب، وأعمل ما أحب وقتما أحب. غير أني كنت مَنْ كُلِّفَ بإدارة الحوار بين ممثلي التنظيمات المختلفة لتوحيد الجهود.. «نلتقي في الفسحة عند الشجرة». غدت تلك العبارة، مثلما غدت شجرة حوش السجن، كلمة السر العلنية للامتلاء بالأمل. فعنها حياة تسعى نحو الحقيقة وليس نحو الواقع.

تعظيم الطاقة.. كلمة ساحرة، لها وقع في النفس يشبه كلمات الحب.. العدل.. ومايوصف كأحلام إنسانية لا تزال أحلاماً. غدت شجرة الحوش بالنسبة لي أيقونة. مثلما صار الطلبة والشعراء والتشكيليون والفوضويون.. (باختصار، ذوو الشعور الكثيفة والملابس المهملة) ملاذاً. نتقابل في الفسحة عند الشجرة.. هسيب لك قلم وورق في الشجرة. هنا لا كلام حول توازن القوى وطبيعة المرحلة. والاختلاف حول نسبة هذا المصطلح أو عبارة ما إلى هذا أو ذاك.. هنا نبتكر الوسائل، لتهريب الأخبار والقصائد وتبادل النوايا حول جلب شتلات جديدة على كلفتنا لزراعتها بدائر العنبر.

شجرة الحوش عريضة الظل تلتصق فيها عدة جذوع. سَمَّيْتها فاطمة.. وسمّاها كل منا باسم يحبّه. تشبيه مُبتَذَل ومُستهلَك، لكنه ملائم. هنا يمكن أن أسند ظهري ولا أسمع صياحاً وطرقات عصبية على الباب. أو تلحق بجسدها الإهانة. هنا لن يفكر من يراها بالسبيل إلى جسدها وحده.. ولن تسأل: هيّ كل الرجّالة كده. ولن يرتعش كتفاها وتبتسم في خجل وهي تُنزِل حمالة الصدر. معتبرة أن ما جرى لجسدها كان إهانة عابِرة.. يا للمرأة، ينسيها المديح إهانة عابرة!.

اهتديت إلى خيط للرواية ابتدأت معه تسجيل الملاحظات بعد غلق الزنازين. قبل أن تربكني ملاحظة أحدهم: «قابلت بنات من الشرق والغرب. وأشعر أن جزءاً مني يرى للأنوثة سقفاً ترتد عنده دعاوي الحرية والمساواة». إلى أن جاءت حملة تفتيش مفاجئة صودر خلالها ما في الزنازين من ورق وأقلام وحدافة. تَقَدَّم ضابط هادئ الطبع له وجه أنثوي وشارب أبوي كثيف. أدخل ذراعه إلى إبطي وسار بي. سألته لماذا عصب عيني مع أني لم أكن.. لا، حقيقة كنت أنظر في عينيه. هل يُؤتَى بكبار الحبسة أيضاً إلى



الانفرادي معصوبي الأعين! هل يخاطبهم بـ (أفندم)، و(سيادتك)؟.

دفعني برفق، وفَكَّ العصابة، ثم أغلق الباب. رحت أختبر صدى الصوت مثلما كنا نفعل أطفالاً في الشقق الفاضية والحوائط صلدة مصمتة. غير الماء الرحيم وقد تحوَّلَ إلى بندول نحاسي ينقر بانتظام من صنبور تالف فربطت إليه سيوراً من البطانية. في هذا القبو المعتم تسمع الأصوات كَوَشيش بعيد لا يمكن تمييزه.. لا ليل أو نهار. كثافة نفير العربات.. صوت الأقدام، فتح الباب للفسحة. تكرار الإناث من ميكرفون بعيد يظل بينها أذان الفجر هو الأشجى. صيحات حراس الليل.. واحد تمام.. اتنين تمام هجمة الصبح في شقشقة العصافير. النزول إلى النيابة وجلسات التحقيق. والشاي في أكواب من الزجاج. إدراك الزمن متعة تجلبها حركة الحياة، وتشيع الحيوية في عنبر الحبس الجماعي.

الزمن هنا تاريخ وحداته مئات السنين الموثقة على الجدران بلون أحمر باهت. وعوارض من الخشب كانت يوماً ما مثل شجرة الحوش المائلة. كابدت الأيدي في نزع فروعها وتجفيف نسغها لتتسلمها المناشير وتخرطها كتلاً تضمها مسامير حدادي لها رؤوس. لتؤول إلى أبواب ثقيلة تعيش بأكثر مما عاش صانعوها، لتلاحق أحفادهم.

لا شيء ينمو أو يشيخ سوى ما تحفظه ذاكرة تنسى الأصوات. بها فقط صور وجوه في لحظة انفعال كسينما صامتة. العتمة والسكون والحواس المعطلة،

حيوية فاترة لا تحيي ذاكرة وجود تقلَّص إلى قبو محكم اسمه «حبس انفرادي».. يُبس فيه الهواء وخلا من الأبعاد الأربعة للوجود. دبيب بعيد لقدمين لا تقتربان أبداً. تقولان إن الماضي الذي تخزنه في الألبومات وبراويز الحائط ناقص.. داخل الخلايا لا يفقد أبداً.

لو أن جاسر هنا لقام بتوثيق ذلك الجزء المعبود من جسم المرأة. لأطلقه من الذاكرة على الجدار بوسيلة يبتكرها ولو كانت زرار قميص أو مِلو كف من دمائه. مما يمنحني الحق في حيازة شجرة الحوش العتيقة. هذا الجسد المراوغ، يشكل حيناً أنثى بكامل سنيّها، أو فكرة بكامل زلزالها. حيناً كشجرة عديدة الجنوع، وحيناً أطفالاً يتحلقون حول طبق طعام.. أو حتى يرتجفون في نومة تحت الكباري في ليلة ممطرة. جسد مراوغ يتخذ هيئة كأس ويسكي بدون صودا. أو سطور مقال لا يُعنَى بقراءته أحد. جسد يحترف التحوُّر. هو حتى لا يعرف نفسه سوى في لحظة التحوُّل. كأن لا قبل أو بعد. ولا يسأل أبداً: كم الساعة الآن؟.. فإذا فرغ اتخذ سمْت إله يوبّخ عباده أن لم يوفوه قدره حين سموه بأسماء العبودية. إنه ليعتمد لنفسه آنذاك شكل شيطان غير رجيم. يمضي بهم بعيداً في غضبه.. وهو يضمر لهم الصفح عند نهاية الطريق. إله حيوي.. لكنه لا يكون أبداً.. لا شيء. حتى حين يتجلَّى قبواً محكماً يشبه الرحم. وسط أكشاك الحراسة والأسلاك الشائكة والكشافات، هو جسد قد يبدو وقت الحزن قبراً وسط شواهد وأشجار. يقف عنده المشيعون في خشوع. وحال ينصرفون، ويطأون إسفلت الطريق. يفاجئهم بالتحوُّر من جديد كامرأة ترجف تحت الثوب بارتعاشات خفيفة. تلتصق بوجهها خصلات الشعر بأثر الدموع والصهر. تمضي ساهية عن عشبة تتشبث بالطين بين قدميها. يا إلهي.. يا من لم تجعل الموت من أسمائك الحسنى.. بارك العشب كله. وأَعِد الخَضار إلى عوارض الباب السميكة، والضوء إلى كوّة الباب العالية.

- عاوز حد أكلّمه.. عندي أقوال غير اللي قلتها في النيابة.

رحت أعاكس بإصبعي طريق نملة تزحف في طريق متعرّج على الجدار.. ما الذي جاء بها إلى هنا؟ لعله ذَكَر نمل. أنت لا يمكنك أن تنهي حياتك بالتوقُّف عن التنفس عمداً. سوف يعود الشهيق والزفير رغم أنفك. الطبيعة تحمي الكائن الحي من يأسه.. مثلما يعمل التجلُّط على وقف النزيف. خُلِقت الذاكرة أيضاً ليعرف الإنسان أنه كان موجوداً من قبل.

فُتِح باب القبو، وأخرجوني إلى الطرقة ذات الإسفلت المغسول. ثم إلى أول زنزانة في الصف. ظلت مفتوحة الباب.. حيث جيء بكرسيين لشخصين في ملابس مدنية. على ركبتَي أحدهما دفتر مفتوح. أول مرة أرى هذه الطرقة التي تمتد أمام خمسة زنازين خالية عدا زنزانتي. طرقة مسدودة من الجانبين. في إحداهما باب صغير يحني الداخل عبره الرأس.. انتهت أقواله في الرابعة والنصف عصراً وقَّع عليها، وأُعيد إلى محبسه بمعرفة النيابة.

شعرت بالراحة لوقت. قبل أن تقترب أقدام كثيرة. ما إن فُتِح الباب، وأضيئت كشافات اليد حتى هوت القوايش والعصي والأيدي المدَّربة. ثم انكمش نصف جسد، كان أداة حياة. ليس باستطاعته وقت الحاجة أن يصبح أداة موت.. أن يتسرب كالماء من تحت الباب، أو يتصاعد كدخان ويتبدَّد في الفضاء. «إيه الكلام ده يابن الـ.. مش أنت بتاع الورق والأقلام.. بتاع زنزانة 6.. وكمان بتعرف تضرب يا فتوة.. ماشي». أبهجتني الجملة الأخيرة.

ما أخشاه أن يخلطوا لي بالطعام جرعات يومية من عقار يعرفه من خبأوا قلماً وأوراقاً.. سكوبولامين. الذي يراكم الاكتئاب، ويغيِّر من سلوكيات الشخص، يغيِّر شخصيته. في سجون المخابرات يستعينون بعقار الريسربين وبعد فترة يجيء الانتحار وحده.. ما هي المقاومة إذن أو الصلابة؟ في الحبسة الجماعية سألت أحدهم ذات يوم: لسه أدّ إيه ع الفسحة.. قال بلهجة معلمة:

- كده هم نجحوا في حبسك فعلاً.. أول ما تفكِّر في فتح الباب تؤكد لنفسك أنك مسجون..

لو كنتُ مؤمناً كالناس لقضيت الوقت في الصلاة والدعاء.. أنا حتى لا أحفظ دعاءً واحداً. الأدعية مصكوكة لكل الناس ونمطية ما أحفظه هو: «إذا جاءت القيامة وفي يد أحدكم فسيلة فليغرسها» هذا حديث نبوي لا يصلح كدعاء.. فلا تجعلني - يا إلهي - ممن يعتاد القبح ورخص الإنسان.. اللهم لا تكلني إلى من يكره الحياة، ويسعى إلى تكريهي فيها، ولا إلى سياسي كلام يلعب بالبيضة والحجر، وألهِمْني قول ما أعرف لا ما يردِّده الناس فلا أضلّ أبداً. وكَرِّهْني في كل الميكرفونات إلا ميكرفونات الاحتجاج، وجنبني صور المطاردات الصوتية والاغتصاب بالكلمات.

مشهد من رواية للكاتب بعنوان «في اليدين عشرة أصابع تقريباً» قيد الصدور



زهرة الزنبق

يونس محمود يونس

ما إن استيقظ من نومه حتى اكتشف أنّ مشاهد الخراب التي رآها قبل النوم مازالت في مخيّلته كما هي. لا نقصان فيها ولا زيادة باستثناء تلك التي يتوقع أن يراها لاحقاً. إذ لا بد من مشاهد جديدة قيد الإعداد.

مع ذلك رأى الصباح جميلاً رغم الدمار، فخرج إلى حديقته الصغيرة ليملأ ناظريه بجمال أزهار الزنبق المبللة بقطرات الندى. جمال لا يحتاج إلى مدفع أو قاذف ليغزو النظر قبل أن يستقر بجانب قبح الخراب.

هذا ما فكّر به وهو يتأمّل زنابقه الملونة. وبينما هو كذلك انتابه شعور غامض، ثم ما هي إلا لحظات حتى شاهد طفلة لا يتعدّى طولها بضع سنتيمترات تقفز من زنبقة بنفسجية. أخذت تكبر وتكبر إلى أن أصبحت خلال لحظات فقط بعمر ثلاثة أعوام.

مشهد لا يمكن تصوُّره إلا في الحكايات، وهو منذ أن شاهدها لم يبعد ناظريه عنها. كما لم تبعد ناظريها عنه. عينان سوداوان جميلتان ترنوان إليه بتوسُّل، وفم جميل يبتسم له. حتى الأسنان الصغيرة بدت مرتبة ناصعة البياض، والوجه دائري مثل بدر صغير يشعّ ضياءً. أما ملابسها فكانت جيدة ونظيفة، وحذاؤها الصغير جميل وجديد.

لم يكن يحلم. هذا ما حاول التأكد منه. ولأنه كان مُسنّاً ووقوراً لم يتأخَّر في فتح ذراعيه لهذه الطفلة القادمة من الغيب. فلما انطلقت نحوه. هرع إليها ورفعها إلى صدره، ثم قبّلها بلطف، واستمرّ يقبّلها وهو في طريقه إلى المنزل، وهناك قَدَّم لها بعض الطعام. بل إنه أطعمها بنفسه.

ولأنه لم يرتبك من سحر القدر ومفاجآته الغريبة. قال يسألها:

- ما اسمك أيتها الصغيرة؟

فأجابته بصوتها الناعم الخفيض:

- أنا لارا. لارا الحَبّابة.

- لارا الحَبّابة! اسم جميل، ولكن هل تعرفين كيف جئت إلى حديقتي؟

- الفراشة حملتني إلى هنا.

- الفراشة حملتك؟! فأين كنت قبل أن تحملك الفراشة؟

قالت بتعجب:

- آه..! الفراشة أخرجتني من الخراب. هربنا معاً وأضعتها هنا. لقد رأينا الكثير من الدمار. لكن صورة تلك الجثة التي تأكلها الكلاب مازالت تؤلمني.

- جثة تأكلها الكلاب؟! إنها الحرب يا صغيرتي. إنها الحرب!

- الحرب؟!

- نعم يا صغيرتي. الحرب تعني القتل، والناس عندما يتحاربون يقتلون بعضهم.

- يقتلون بعضهم؟!

- لا عليك صغيرتي فإنّ رحلتك كانت قاسية على ما يبدو.

ثم قال وهو يطبع قبلة على وجهها:

- لا بد أنك تَعِبة. ألا ترغبين في النوم؟ سوف أحكي لك حكاية جميلة، ولديَّ سرير مريح لك. منذ زمن بعيد لم ينم فيه أحد. هل ترغبين في النوم؟

- وستحكي لي حكاية عن الحرب؟

- سأحكي لك حكاية تنسيك الحرب، ثم أخذ يهدهدها وهو في طريقه إلى السرير. لكنها ما كادت تلامس الفراش حتى قالت:

- الفراشة تناديني. إنها الفراشة..!

قالت ذلك، ثم انطلقت تعدو. وقبل أن يتمكَّن العجوز من اللحاق بها. كانت قد اختفت تماماً.

طفولة

حسين عبدالرحيم

جاء من أقصى المدينة يسعى. طفل في السادسة. لا يعي قِبلته. سار وسط رماد في دروب شتى. المرة الأولى التي ينتقل فيها من مدينته التي شهدت ميلاده. لا تحمل الذاكرة اسماً لها. رآها حروفاً مكتوبة على لوحات معدنية. مضاءة بالنيون أحياناً. مطفأة أغلب الأحيان. حَدَّقت في اللوحة. (نقل بورسعيد). تلك هي؟!

هبط على سطح مشتعل. يوم وفاته الأولى «عبد الناصر»؟! تنحى وهو لم يتنحَّ. جاء إلى هنا. بحث عن معالم المدينة الجديدة، فالقديمة لا تحمل ذاكرته منها شيئاً غير هواجسه. تأتيه في منامه ليلاً. آلام حدث جلل يعتري مخيلته كل لحظة، كلمة والده المتكررة (النكسة). تنكر الكلمة وأغرورقت عيناه بالدموع. تنكر عبارة أبيه عند كل وجبة (إطفح يا شؤم. من يوم ما شوفناك مشوفناش طيب، حتى الراجل مات).

تطارده الصور في منامه بغتة كشبح. يقتله التاريخ 1967 - 1970 أول هبوطك يا «الحسين». بكاء على الأطلال وسط نساء مُتَّشحات بالسواد، تسير هائماً على وجهك. الحقول طويلة. الأرض وعرة. الشمس تتوسط السماء ساعة ظهيرة، وأنت تسير حافي القدمين. صامتاً. تحمل شموخ الكبار. النعش يسير أمامك فارغاً؟!

مثلما حدث في كل البلاد والنجوع والقرى، تردِّد: «ناصر. ناصر. كلنا بنحبك، يا جمااااال يا حبيب الملايين». ترتدي بيجامتك يا «الحسين» لا تعرف لوناً لها، أغلب الظن أنها من قماش «الكستور» الذي كان يصرف للمُهَجَّرين الآتين من مدن القناة إلى هنا. «البصراط» قرية نائية تابعة لمحافظة الدقهلية. تهبط أنت وأسرتك ساعة الظهيرة بحقائب مهلهلة. تسمع صفير الرياح لأول مرة. تفترش الأرض. تتلحَّف بالسماء. تبكي عند سماعك أذان الفجر. وكأنك تسمعه لأول مرة، فتزداد أسى وغربة، وتدور في المتاهة من جديد.

بدأت الشمس تزحف على أرض شبه مُسَفْلَتة. بعيداً عن مرمى بصرك، ترسم أطيافاً متلألئة من قوس قزح، على جانبيك ترى النساء وقد تهاوت أجسادهن في أخاديد طافحة بالطِّمي. تطفو وجوههن مُغبَرّة بالتراب. يتساقطن في المصارف. ينتحبن فيلطمن الخدود وأنت الثائر السائر الصامت، الوحيد بين الرجال والشيوخ، يا ابن الثالثة، ليزداد الصراخ من حولك، ونحيب الرجال. تتنكَّس الرؤوس لتعزف لحناً جنائزياً مقدَّساً. اكتمل الموكب وخرج كل أصحاب البيوت تاركين الديار، مفتوحة الأبواب، موصدة النوافذ.

رأوك يا ابن الثالثة وأنت تتقافز. ثلاث ساعات مضت منذ الظهيرة وأنت تسير دون اكتراث. وعيناك تخترقان حشوداً بشرية. تنظر إلى مقدمة الموكب، تسرع الخطى تتنفذ إلى الداخل أسفل السائرين ممن يحملون التابوت. ترتعد، تمدّ أناملك، تشبّ يا قصير القامة دون جدوى. ترتعد، تتراجع للخلف، تعاود الكَرّة. هالك المفرش القرمزي الذي يكسو التابوت. تصعد سهلاً من البوص، تهبط، لتقفز من فوق الرؤوس في توق لاكتشاف المجهول. كان غطاء التابوت يصعد إلى أعلى وأنت تعتلي مناكب الرجال طويلي القامة. تبكي، تقفز فوق التابوت، تنزع الغطاء القرمزي، تصرخ، ثم تبتسم. ترى وجهاً يحمل البراءة، يذرف الدمع، ينظر إلى الفقراء ويبتسم. يطلّ على العالم. ينظر إلى السماء. تراه ممدَّداً بالتابوت، بحُلَّته



وشعره المتساوي. وجه كالبدر. قمر في استدارته.

الآن فقط تتنكر سماحة وجه جدك عبد الرحيم الكبير. لم يرث أبوك الحسن حنوَّه وتشبُّثه بالتروّي وعفوه عند المقدرة.

تتهاوى أرضاً، تُداس بأقدام الكبار. تستغيث. تُنتشَل لتركض محدّقاً. تتبع مسار الموكب وترى المهرولات من العجائز متهدّلات الصدور. ويتعالى خلفهن نباح الكلاب، تودّع الموكب عند نهاية أطراف البلدة لتعود وحيداً وسط الظلام. تبحث عن أفراد أسرتك في مدينة بلا معالم، لتعود (التوهة) من جديد. آن لك أن تستقر على شاطئ بحيرة صغيرة. تنام تحت الأشجار وعينك مفتوحة على سماء عميقة بلا نهاية وقت الغروب، ولتأتي الأصوات من البعيد..؟!

تغيب. تقتحمك أصوات من الماضي، من الحاضر، من الآتي؟!

فتراها تمرق لتخطف الأبصار، وترتج المخيلة، وتتوه الحواس، وتصطدم بالإسفلت اللامع للوحة المعدنية للعربة.. (بيجو 504 زرقاء كابيه. (.. أجرة بورسعيد) ؟!!

ـ مسافر يا أسطى؟

ـ مشوارك على فين؟!

أريد حياتي كلّها

زياد آل الشيخ

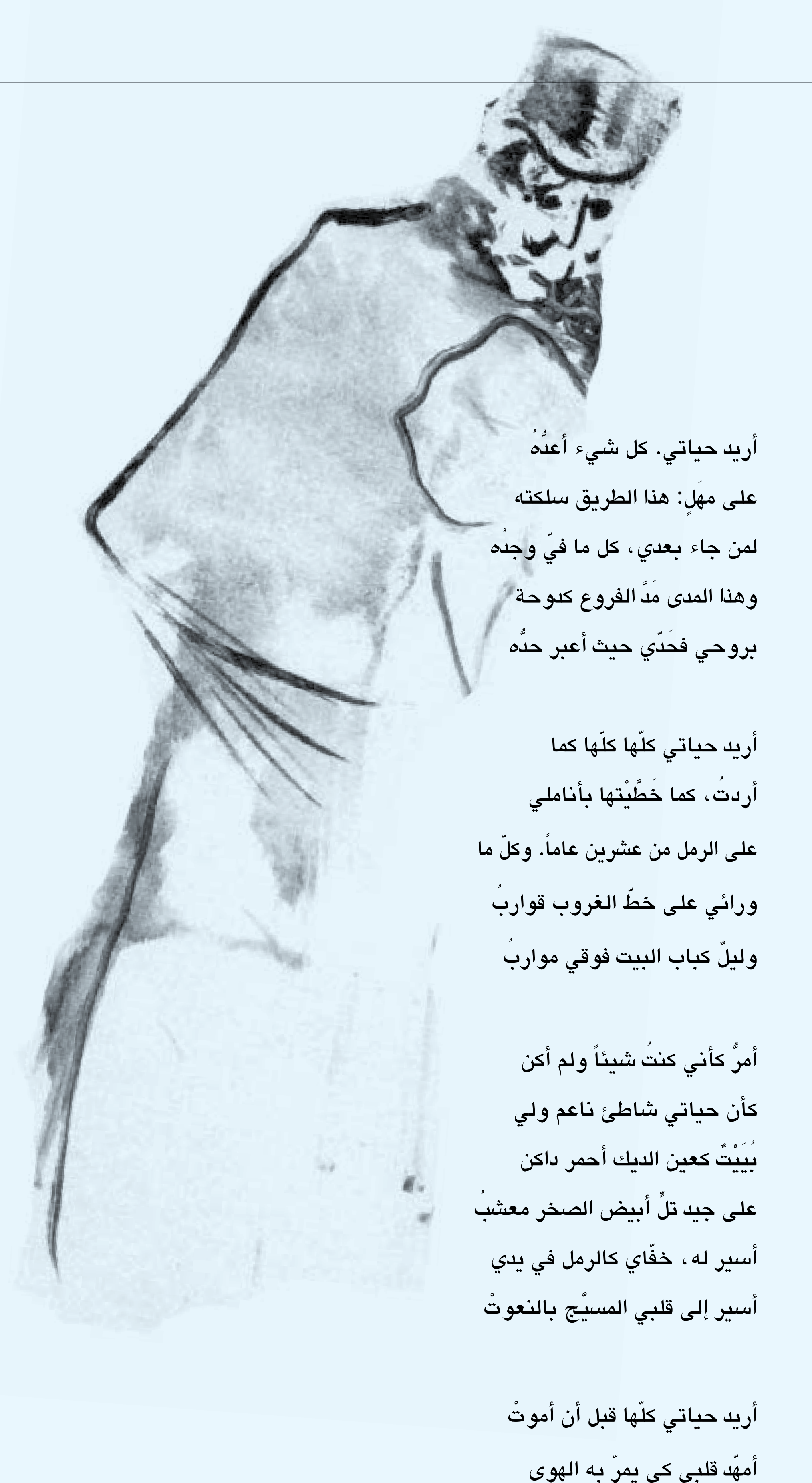
أريد حياتي كلّها قبل أن أموتْ
ثلاثة أرباع الهوى في قصيدة
وشوق المغنّي للمعاني وللبيوتْ

أريد حياتي كلّها: رحلة بلا
دليل سياحي إلى مدن الهدى
صلاة بلا وقت تُقام ولا تفوتْ

أريد حياتي كلّها قبل أن أموتْ

أريد من المعنى قماشة فكرة
لأكسوَ تاريخي بها مثلما اكتست
خيول الصحاري بالحكاية والبشوتْ





أريد حياتي كلّها: ضوء شمعة
تعاند ريحاً وهي من ثقب إبرة
تنير دياجير المدى ثم تنطفي

أريد حياتي كلّها قبل أن أموتْ

قليلا من الإيقاع في ذهب السكوتْ
سأمشي على ناي إلى آخر النوى
فقد ألتقي نفسي مصادفة على
رصيف. أنا أمشي ونفسي تمرُّ بي
ببطء على دراجة ثم تختفي

أريد حياتي كلّها: وردة على
جدار القوافي لا تراها العيون ما
خلا عاشقاً أو عاشقين توقَّفا
لكي يشربا شاياً على دربهم إلى
تراجيدِيَا الهجر المبلَّل بالدموعْ

أريد حياتي. أنقذ الحب مرّة
من الموت في عينَيْ فتاة صغيرة:
هو الحبّ موت في حياة، صغيرتي

أدقّ بحرف سيف عمري. مُذَهَّبْ
ينقشه بالشعر قلبٌ معذَّبُ

أعيد إلى الأطفال حلماً تركتهُ
على شرفات الوقت حتى نسيتهُ

أريد حياتي. كل شيء أعدُّهُ
على مهَلٍ: هذا الطريق سلكته
لمن جاء بعدي، كل ما فيّ وجدُه
وهذا المدى مَدَّ الفروع كدوحة
بروحي فحَدّي حيث أعبر حدُّه

أريد حياتي كلّها كلّها كما
أردتُ، كما خَطَّيْتها بأناملي
على الرمل من عشرين عاماً. وكلّ ما
ورائي على خطّ الغروب قواربُ
وليلٌ كباب البيت فوقي مواربُ

أمرُّ كأني كنتُ شيئاً ولم أكن
كأن حياتي شاطئ ناعم ولي
بُيَيْتٌ كعين الديك أحمر داكن
على جيد تلٍّ أبيض الصخر معشبُ
أسير له، خفّاي كالرمل في يدي
أسير إلى قلبي المسيَّج بالنعوتْ

أريد حياتي كلّها قبل أن أموتْ
أمهّد قلبي كي يمرّ به الهوى
وعمري طريق للمعاني وللبيوتْ

في مواجهة شون كونري

أحمد عبد المنعم رمضان

لم يكن ليثور تلك الثورة العارمة إلا لأعظم الأسباب، فهو هادئ الطباع مكتوم المشاعر ذو سحنة أوروبية... ولكنه لم يفق من غفوته إلا بعدما هشم الزجاج بالكرسي الجرار وألقى بالمكتب الخشبي بوجوه الجالسين، أصاب بعضهم وجرى الآخرون. كان يرى بين عينيه صوراً لرجال يصرخون وعيوناً تهتز من أماكنها ارتعاداً ودماء تطفو على سطح الصورة ، تمتزج بصور كارتونية لأبطال خارقين يسبحون بالهواء ووحوش شريرة ضارية تشتعل النيران بين فكيها. الغريب أن الموسيقى كانت هادئة كموسيقى نهر هادر بليلة هادئة يتوسطها القمر، لم تتصاعد مع سخونة المشهد، إنها الموسيقى التي اعتادت أن تطلق نغماتها في أذنيه. بين كل صورة وأخرى يرى دفقات دم تغمر الصورة وتحيلها إلى بقعة حمراء، لم يستطع تحديد هل هو دم حقيقي يصيب زجاج نظارته أم أنها الخيالات التي اعتادت أن تطارده.

لطالما كان يرى خيالات تمتزج مع مشاهد الحياة العادية، يراها في أثناء صحوه ومشيه وجلوسه المعتاد بالمقاهي. لم تكن تلك الخيالات مشاهد طويلة، أو مواقف مركبة منضبطة، بل كانت مجرد صور تعلق بذاكرته وتطفو من حين لآخر، تبرز لثوان ثم تزول. أرقه الأمر بأوله، كان من المزعج أن يرى جزءاً من توم وجيري وهو يتحدث إلى مديره بالعمل أو أن يرى سيلفستر ستالون بفيلم رامبو وهو يتكلم مع أمه. الأكثر إثارة للأرق أن الصوت لم يكن مصاحباً للصورة، تخيل رامبو وهو يتكلم بصوت أنثوي. ظن لو أن الأمر كان انفصالاً تاماً عن الواقع صوتاً وصورة لكان الوضع أهون. اعتاد الأمر تدريجياً، وكلما اعتاده توحشت الخيالات وزادت حتى باتت تغمر حياته. إلا أن العودة من عالمه الخيالي إلى الواقع لم تكن تتطلب منه إلا أن يدعك عينيه مزيلاً الصورة من فوق سطحها أو أن يغمضهما بقوة ثم يعيد فتحهما ليرتد إلى الواقع. كانت بعض النوبات تشتد عليه حتى أنه لا يلبث أن يعود للواقع لثوان قبل أن تنتابه نوبة أخرى قد تكون أشد حدة من سابقتها. امتنع عن مشاهدة الأفلام، فهو يملك منها مخزوناً متحركاً، وأودع مجلات طفولته، المجلات المصورة والكوميكس، باتمان وميكي وتان تان، أودعها بالبدروم، وأبعد كل شيء يأتيه بالخيالات، لعلها تبعد هي الأخرى، ولكن دون جدوى.

عندما اعتاد حالته المتفردة، كثيراً ما ترك لعينيه العنان لتشاهدا ما يروق لهما دون أن يوقف المشهد ، اكتشف أن للجنون جمالاً خاصاً ، فاستمتع بجنونه. أحياناً يتعمد منع جفونه من الانقباض لتستمر مشاهداته من دون انقطاع.

بينما كان صديقه يحكي له عن وفاة والده، جاءه شارلي شابلن ولعب بحاجبيه، فابتسم، أو قد يكون ضحك، وقد يكون قهقه بصوت عال.

اشتدت النوبات عليه اليوم، وتنوعت الصور بدءاً من صور المجلات، مروراً بوجوه فورست جامب،عادل أدهم، محمود حميدة، ستيفن سيجال، وصولاً إلى مشاهد الانفجارات والحروب والثعالب والنيران. لقد بدأ يومه بمنبه متعطل أدى إلى استيقاظ متأخر وعيون ناعسة. تقلب بسريره الذي صممه على هيئة مركب. كان يخشى البحار ويرتعد أمام الأمواج. كانت أشد كوابيسه أن يموت غرقاً بينما تتلذذ أسماك القرش بالتهام لحمه الأبيض. فأصر أن يصمم السرير على شكل مركب وأن يطلي الجدران بلون أزرق صاف متموج، كما سجل صوت الأمواج والرياح وهي تداعبها ليعيد سماعها في أثناء نومه. قرر أن يتحدى البحر وتلاطم أمواجه بأحلامه قبلما يواجهه البحر بالحقيقة ويبتلعه بزرقته اللانهائية ويفاجئه بسطوته وجبروته.

خرج من مركبه بعدما أيقن أن ميعاد صحوه اليومي قد مر بينما كان يغرق بنوم عميق، نفض الأمواج من فوقه لينطلق مهرولاً إلى عمله. اندفع جرياً على الأرصفة مزيحاً أجساد الناس من طريقه بعدما وجد الشارع مسدوداً بأكوام من السيارات. قاطعته صورة فورست جامب، فدعك عينيه، أتاه أحمد زكي بالنمر الأسود، فدعك عينيه،



حتى وصل روكي وهو يجري استعداداً لمباراته مع البطل الزنجي. ملّ دعك عينيه، وترك روكي يعبث بنظره. ترك العنان لخياله، وانطلق متخبطاً بأجسام المارة غير عابئ بشتائمهم، بناءاتهم ولعناتهم التي تطارده. وصل عمله متأخراً بالطبع، حيث بدا مديره منزعجاً، وبدأ سريعاً في ممارسة هوايته المفضلة في الصراخ بوجهه، صوته كان لا يطاق، يصل إلى مرحلة تتشابه فيها الحروف ويصبح كمواء قطط مفترسة. فجأة اختفت صورة المدير وإن استمر صوت موائه، وظهرت صورة لعادل أدهم رافعاً حاجبه الأيمن، تبعه وودي آلان بنظرته المنهولة المعتادة، فسقط ضاحكاً على الأرض، وقام، وعلا صوت دبيب أقدامه على الأرض أيضاً من شدة الضحك، فصوت مواء القطط الغاضب مع صورة وودي آلان بعيونه المتعجبة يبعث على ضحك هستيري. تجمد المدير بمكانه، وإن لم يتسنّ له أن يراه متجمداً إلا أنه استشف هذا من توقف صوته المفاجئ، أخذ المدير يتفحص باقي الموظفين بعينيه فلمح حماستهم وأيديهم التي تغطي أفواههم مطلقة ضحكات مكتومة، فاحمرت وجنتاه، وارتعشت يداه، وصرخ صرخة واحدة أخيرة انكتمت لها الأنفاس.

طرده المدير محاولاً التمسك بهدوء يحفظ ما تبقى من كبريائه المهدور، كان وودي آلان قد أنهى مشهده، فوقف أمام مديره، سَبَّه وبصق أرضاً، وهمّ خارجاً بعدما أوقع بعض الملفات والكراسي في أثناء مروره إلى الخارج. استقر بالمقهى المجاور لعمله، جلس يستشيط غضباً ثم بدأ في الهدوء رويداً رويداً. أتاه النادل سائلاً عن طلبه، رآه على هيئة سبارتكوس، كيرك دوجلاس. وضع كوباً متسخاً من الشاي أمامه على المنضدة، رأى بصمة يد النادل طابعة على فوهة الكوب. لمح امرأة جميلة تعبر أمام المقهى، تبعت عيناه مؤخرتها، تذكر أنه لم يغازل امرأة منذ أزمان، أو أنه لم يغازل أبداً، رآها بشكل شارون ستون ، وتبدل حجابها بشعر أصفر لامع، تقاطعت صورتها مع صورة عارية لمونيكا بيلوتشي، احمرّ وجهه، ولم يغمض عينيه حتى ذهبت مونيكا من حيث أتت.

كانت شحنة الغضب التي يحملها أكبر من أن يكتمها بداخله، غضبه من المنبه المتعطل، غضبه من مديره، من الشوارع المزدحمة، من رائحة الدخان، من الكوب المتسخ، من عدم مغازلته للنساء، من سبارتكوس النادل، من السرير المركب، من أمواج البحر، من كوابيسه المتتالية، من طفولته، من مثالية أبطاله، من الشاي البارد، من الشمس الحامية، من أبيه الذي اشترى له مجلات الكوميكس ومن أمه بصورة رامبو...

رأى بصور متتالية سريعة، عادل أدهم بضحكة شريرة، وودي آلان بابتسامة ساخرة، وشارلي شابلن يلاعبه بعصاه. الجميع يضحك ويسخر منه. رأى شون كونري، كم كانت تستفزه ملامح شون كونري العجوز بلحيته البيضاء! قام من مكانه متعجلاً، ألقى بجنيهين لسبارتكوس، وأسرع بخطاه حتى لحق بشارون ستون، احتضنها وقَبَّلها قبلة عاتية، صعد الدرجات نحو مكتبه، صرخ كل من ميل جيبسون بقلبه الشجاع وعادل إمام باللعب مع الكبار في أثناء صعوده، صرخا معاً وهو يقلب سلالم عمله بين قدميه حتى وصل إلى مكاتب زملائه السابقين، تبادل النظارات مع شون كونري، لكمه بقبضة محكمة أصابت أنفه المدببة، وثار ثورته العارمة التي لم يكن ليثورها إلا لأعظم الأسباب.

ثلاث قصائد

علي عطا



لغة

حبيبتي الأولى

ابنة الجيران

كانت تدسُّ رسائلي

بين نهديها

وحين يأتي الليل

تنزع غطاءهما

لأعزف لها لحناً تحبه

وبعد عامين من الرتابة

اخترعتُ حبيبة أخرى

لتكتب رسائل

تخلو من أخطاء اللغة

لكنها فشلت

في أن تلهمني

ولو سطراً واحداً

في قصيدة.

شتات

أنا الآن في الإسكندرية

لا لأفتش عنك

في ردهات المكتبة

أو في غرف الفندق العتيق

المطلّ على البحر

وعلى صيّادين

يلملمون شباكهم وصيدها

في مستهلّ الخريف،

ولكن لألملم شتات قصيدة

عن امرأة

كانت لا تغلق هاتفها أبداً

وقرَّرتْ فجأة

أن تصمَّ أذنيها

عن رنينه الفيروزي.

سوق البرتقال

أنا الآن
مُجَرَّد موظف
بالنسبة إلى كثيرين
يزعمون أننا أصدقاء

هؤلاء
لا يعرفون شيئاً
عن عملي السابق
في سوق البرتقال

(ليس عند جوجل
شيء عن ذلك
ولا عند أمن الدولة)

أحياناً
كنتُ أختلسُ برتقالة
من القفص الذي
تقطَّعَت يداي
وأنا أشدّ حبالاً خشنة
على جوانبه
(حتى لا يتفسَّخ
من تزاحم الحَبّات
في جوفه)
قبل أن ينهبوا به
للمرة الأولى
إلى حديقة الموالح
ثم أقشِّرها
بسكّين تقطيع الحبال

وآكلها فصاً تلو الآخر
على مهل.

في المساء
أعود إلى البيت
وقد هدَّني التعب

في الصباح
أكتشف أن أبي
اشترى لنا برتقالاً
عند عودته قرب الفجر
فأقول لنفسي:
ربما انتقاه
من قفص شددتُ
حباله بالأمس.



عبد السلام بنعبد العالي

في السيمولاكر

في مقال أساس يحاول ميشيل فوكو أن يحدّد المعاني التي يُستعمَل فيها مفهوم السيمولاكر فيردّها إلى أربعة:

- فالسيمولاكر هو الصورة التافهة في مقابل الحقيقة الفعلية.
- وهو يعني أيضاً تمثيل شيء ما، من حيث إن هذا الشيء يفوّض أمره لآخر،
- يعني السيمولاكر أيضاً الكذب الذي يجعلنا نستعيض عن علامة بأخرى،
- وأخيراً فإنه يدل على «القدوم والظهور المتآني للذات والآخر».

المعاني الثلاثة الأولى تجعل السيمولاكر صورة تافهة كاذبة مخادعة لا ترقى إلى مستوى الواقع الفعلي، ولا تمثّل ما تُمَثِّله حقّ تمثيل. إنها تظل دون ما تعكسه، فهي إذاً نسخة لا تعكس حقيقة ما تستنسخه، نسخة مضللة خداعة.

عكس ذلك تماماً ما يعيّنه المعنى الرابع الذي لا يدلّ على أيّ كذب أو خداع، بل يضع النسخة في مستوى الأصل، ويجعل قدومهما متآنياً، فلا يفصل أحدهما عن الآخر، فيقرن الشبيه بالشبيه، والأصل بنسخته والموضوع بـ «نظيره».

لن نتساءل بطبيعة الحال عن أيّ من هذه المعاني هو الأقرب إلى الصواب. فكلها استُخدِمت رغم ما يطبعها من اختلاف، بل من تناقض، خصوصاً المعنى الرابع الذي يبدو متنافراً مع المعاني الأخرى، إلى حدّ أن بإمكاننا أن نقول إنه يعيّن نظرة مخالفة للهوية والمعنى والزمان.

تميّز المعاني الثلاثة الأولى بين شكلين للاستنساخ: هناك الاستنساخ الأمين، ثم هناك الاستنساخ الخائن. هناك الأيقونة، ثم هناك السيمولاكر. السيمولاكر نسخة غشاشة تشوّه وتحرّف، وهي أبعد ما تكون عن النسخة «طبق الأصل»، النسخة النمونجية التي تدخل في علاقة حميمية مع الأصل النمونجي فتعكسه وتطابقه. فكأن السيمولاكر هنا يقوم بدور شيطاني، فيتدخَّل ليعكِّر صفو العلاقة بين النمونج ونسخته، وليكذب ويخادع، فيدّعي تمثيل ما لا يرقى إلى تمثيله.

لم نتمكن من ضبط هذه الدلالة التي تتمخَّض عن التحديدات الثلاثة الأولى إلا بإقحام طرف ثالث هو النسخة الوفية. هناك إذاً ثلاثة أطراف في هذا التعيين: نموذج أصلي، وشكلان للاستنساخ: استنساخ يقوم على علاقة حميمية، وآخر يقتصر على المحاكاة من خارج. ذلك أن السيمولاكر لا يفهم إلا باستحضار رغبة في الانتقاء والاصطفاء، إذ أن الأمر يتعلق أساساً بإقامة اختلاف وتدرُّج بين النسخ: «نسخ يقوم ادعاؤها على أسس متينة، ضامنها في ذلك الشبه، ثم السيمولاكرات التي لا أساس لادّعائها، والتي تقوم على اللاتشابه والخلل، وعلى انحراف جوهري» كما كتب دولوز. إقامة هذا الانتقاء تكون بهدف انتصار الأيقونة على السيمولاكر، و«قمع هذا الأخير وضبطه...والحيلولة بينه وبين أن يطفو على السطح ليفرض نفسه».

لن نحتاج إلى هذه الثلاثية لإدراك المعنى الرابع الذي يبدو



أنه عندما يجعل السيمولاكر هو «القدوم والظهور المتآني للذات والآخر» فهو يضع الصورة في مستوى ما تستنسخه، ويجعل الأصل مقترناً بما يعكسه، وينقل الشبه من الحميمية التي كانت تربط الأيقونة بالنموذج ليجعله مجرّد علاقة خارجية، فيحدد بذلك عالماً مغايراً، أو قل إنه يقلب العالم الأول مثلما «قلب» نيتشه الأفلاطونية.

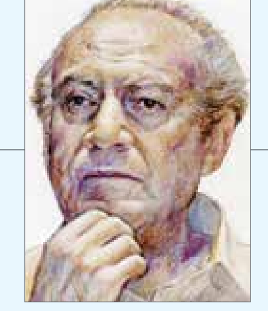
فبينما كان التمييز بين النموذج والأيقونة، في المعنى الأول، «يتم بأكمله داخل عالم التمثل» فإن الأمر هنا سيتعلق «بمدّ الخلل إلى أن يبلغ عالم التمثُّل، أي بـ«أفول الأصنام». لن يعود السيمولاكر هنا نسخة مُحَرَّفة، بل إنه «سينطوي على قوة ايجابية تنفي الأصل والنسخة، النموذج والاستنساخ». ذلك أن هذا المعنى يضعنا في عالم تكفّ فيه الصورة عن أن تكون ثانوية بالنسبة للنموذج، عالم يكون فيه للخدعة نصيب من الحقيقة والفعل والفعالية، بل من الوجود الفعلي.

لن يعود التشبُّه هنا مجرد خلق ما يتشابه، وافتعال الشّبهات، لأن السيمولاكر ليس صورة مفتعلة «فليس المفتعل هو السيمولاكر، على حدّ قول دولوز، بل إنهما يتعارضان. إن المفتعل هو دوماً نسخة عن نسخة. إنه نسخة ينبغي أن يدفع بها إلى أن تغيّر من طبيعتها فتنقلب سيمولاكر. يتعارض المفتعل والسيمولاكر في عمق الحداثة مثلما يتعارض نمطان من التقويض : أي نوعان من العدمية. ذلك لأن هناك فرقاً كبيراً بين التقويض من أجل المحافظة على النظام القائم للتمثلات والنّماذج والنّسخ وجعله يستمر ويمتد، وبين تقويض النماذج والنسخ لإقامة الكاووس الذي يبدع، والذي يحرك السيمولاكر، ويرفع الاستيهام. ذاك هو أكثر أشكال التقويض براءة، إنه تقويض الأفلاطونية».

ذلك أن القدوم المتآني للذات والآخر يعيّن العالم كلعبة مرايا، أي أنه يقدّم لنا عالماً لا مركز له ولا تضمُّه وحدة. والأهم من ذلك، أنه يجعله على حد تعبير بلانشو «ومضات لا تنتهي يحتجب فيها، في إشراقة اللف والدوران، غياب الأصل». يتمخَّض عن ذلك أن هذا العالم الذي يسكن فيه الآخر الذات، ولا يكون إلا بُعْدَ الذات عن نفسها، هو عالم التجدّد اللامتناهي، وعالم البدائل والنظائر Les doubles.

الأهم من كل ذلك أن هذا العالم الذي يعيّنه المعنى الأخير للسيمولاكر هو عالم يحكمه العود الأبدي، أي أنه عالم لا وجود فيه للشيء إلا في عودته، إلا من حيث هو نسخة من نسخ لا متناهية، إلا من حيث هو صيرورة.

إذا كانت المعاني الثلاثة الأولى تنطلق من فكرة الأصل فتعتبر العالم نسخة تكرّر الأصل وتستنسخه، فإن المعنى الأخير يَنظر إلى الحياة وإلى معانيها في ديناميتها المتولدة عن فعالية. المعاني الأولى تعتبر أن النموذج سابق على التكرار، أما الأخير فينهب إلى القول إن كل هوية تكرار. النظرة الأولى تفترض تشابها أصلياً أما الثانية فتعتبر أن التشابه يتولّد، وأن الفروع هي التي تحدّد الأصول، وأنْ لا وجود في النهاية لا للصورة الأصلية ولا للنسخة المطابقة، وإنما لقوة إيجابية فعّالة هي آليّة الاستنساخ ذاتها.



د. محمد عبد المطلب

ثقافة الصورة

يمكن آن نطلق على عصرنا هذا (عصر الصورة)، سواء قلنا: الصورة بمفهومها المادي في (الشكل والهيئة) أو بمفهومها المعنوي في الدلالة على (الصفة والجوهر)، عندما أقول: (صورة الأمر كذا) أي صفته وحقيقته.

وليس معنى هذا أن (الصورة) مصطلح جديد، بل هي أداة عريقة في التراث الإنساني عموماً، والعربي على وجه الخصوص، إذ إن الثقافة العربية - قبل الإسلام - اعتمدت صور معبوداتها القديمة، وحَوَّلتها إلى كائنات مجسَّمة عن طريق النحت، وهو ما ربط الصورة بالمُقَدَّس، ولعل هذا الربط يفسِّر لنا هذا التحفُّظ الذي أحاط بالصورة والتصوير في الثقافة الدينية عموماً.

ولم تكن الصورة وثيقة الصلة بالمُقَدَّسات فحسب، بل كانت وثيقة الصلة بالإبداع والفن، وفي القرن الثاني للهجرة حَدَّدَ الجاحظ مفهوم الشعر بقوله: «إنما الشعر صياغة وضرب من التصوير»، أما الباقلاني في القرن الرابع الهجري فكان أكثر وضوحاً وعمقاً في بيان أهمية الصورة، ووظيفتها في التعبير عن الأغراض والانفعالات بقوله: «وشبهوا الخط والنطق بالتصوير، وقد أجمعوا على: مِن أحنق المصورين مَنْ صَوَّر لك الباكي المتضاحك، والباكي الحزين، والضاحك المتباكي، والضاحك المستبشر».

بل إن الصورة كانت أداة المواضَعة اللغوية، وهو ما أوضحه ابن جنّي في كتابه «الخصائص» إذ يقول عند اجتماع البعض: و«جاءوا إلى واحد من بني آدم، فأومَؤوا إليه، وقالوا: إنسان إنسان، فأي وقت سمع هذا اللفظ علم المراد به» بل إن مهمة اللغة إحضار صورة الأشياء لا الأشياء نفسها، فإذا ذكرت كلمة (أسد) لم أحضر أسداً، وإنما أحضرت صورة الأسد في ذهن المخاطب، وهذا كله في مرحلة البدايات الثقافية، فلما تقدم الإنسان حضارياً، وانتقل من المحسوس إلى المُجَرَّد، أصبحت الصورة أداته لتجسيد هذا المُجَرَّد والمُتَخَيَّل والمُتَوَهَم.

وهذا الذي نعرضه ليس وقفاً على الثقافة العربية، بل إن الحضارات الإنسانية تكاد تتوافق في هذا الوعي بوظيفة الصورة، كالثقافة الفرعونية واليونانية والفارسية والآشورية والبابلية، مع الأخذ في الاعتبار الواقع الزماني والمكاني لكل حضارة.

ومن المؤكد أن للصورة حضوراً بالغ الأهمية في الثقافة الإسلامية، وتمتد هذه الأهمية إلى أداة إدراك الصورة: (العين)، وقد ترددت مفردة الصورة بمشتقاتها المختلفة عشر مرات في القرآن، في مثل قوله تعالى: «وصَوَّرَكم فأحسن صُوَرَكم» (غافر 64)، كما ترددت مفردة (العين) أداة للإبصار ستاً وثلاثين مرة، في مثل قوله تعالى: «لهم قلوب لا يفقهون بها ولهم أعين لا يبصرون بها» (الأعراف 179).

أما العصر الحديث، فليس من المبالغة أن نقول عنه إنه (عصر الصورة)، إذ هي حاضرة حضوراً مركزياً في كل المجالات النظرية والتطبيقية، السياسية والاجتماعية والعسكرية والأدبية والفنية، وغيرها من المجالات المختلفة، وقد انعكست أهميتها في الخطاب النقدي والأدبي، وتردَّدت لها مصطلحات متعددة، منها: (المشهدية، والصورة الناطقة، والصامتة، والمتحركة، والجزئية، والكلية، والملونة وغير الملوَّنة، والمكبَّرة، والمصغَّرة).

إن كل هذا حَوَّلَ الصورة إلى سلطة بالغة التأثير، كما جعلها أداة إعلامية تفوق الكلمة المنطوقة والمكتوبة، ويكاد المتلقي لا يتقبَّل خبراً، ولا يقتنع برأي، ولا يصدق وعداً، ولا يقبل على سلعة إلا إذا اقترن هذا كله بالصورة، ومن ثم فإن أجهزة الإعلام المختلفة المقروءة والمسموعة، تسعى إلى تعويض فقد الصورة بوصفها وصفاً دقيقاً، ذلك أن الصورة ألغت الحدود الفاصلة في الزمان والمكان، و ألغت قوانين الحضور والغياب، بل أزالت الحاجز بين الأموات والأحياء، فمن ماتوا نراهم يتحرَّكون ويتكلَّمون ويفعلون من خلال الصورة التي حفظتهم من الغياب المطلق الذي كان عليه الأمر قبل ظهور تقنيات الصورة الحديثة.

لكن الخطورة الآن أن الصورة تتحوَّل - أحياناً - إلى أداة تزييف للحقائق، ووسيلة خداع للمشاهد، إذ إن التقنيات تدخَّلت فيها بالحذف والإضافة والإحلال والتبديل، وهو ما يجعل منها سلطة فاسدة مضلِّلة، تستعملها الأجهزة السلطوية في تحقيق أهدافها المضمرة والصريحة، وربما لهذا لاحظنا أن هناك اتجاهاً يرفض ثقافة الصورة، بدعوى أن ضررها أكثر من نفعها.

وبرغم الأهمية البالغة للصورة وثقافتها، كانت الدراسات التي تابعتها محدودة جداً، ومعظمها اتَّجه إلى وظيفتها الأدبية والجمالية والترفيهية.

أبواب السندباد

أحمد لطف الله



عادة ما تلبس مؤلفات الكاتب أنيس الرافعي القصصية لبوساً تجنيسياً غير مألوف، فقد عوَّدَنا هذا الأديب منذ نعومة يراعه الأدبي، على خلق نمط فني حداثي لسروده القصصية، مرة بسبب الصدق الذاتي الذي يمارسه الكاتب مع أناه الإبداعية، ويبوح به دون حرج للقارئ، فقد أخرج مجموعته القصصية الثانية «أشياء تمر دون أن تحدث فعلاً» سنة 2002، تحت تصنيف أجناسي هو «تمارين قصصية». ومرات أخرى بسبب إيمانه المطلق بلا جدوى السباحة في النهر لأكثر من مرة واحدة، ولو كانت المياه تتجدّد، مثلما هو الأمر بالنسبة لنصوص أنيس الرافعي التي تطوّر لغتها وقوالبها الحكائية في كل مرة، فإن صاحبها يضيق ذرعاً بالوعاء الحامل لهذه النصوص، تُسنده في ذلك رؤاه الحداثية التي تحمل بنور النفي، ونفي النفي، وبنور القدرة على تجاوز هذا المنجز في كل مرة. إن مؤلفاته في القصة ليست مجموعات قصصية، بل هي حسب ما نقرأ على أغلفتها: (تعاقبات قصصية) في مؤلف «السيد ريباخا» (2004)، و(متتاليات ما بعد سردية) في مؤلف «علبة الباندورا» (2007)، و(قصص مينيمالية) في مؤلف «ثقل الفراشة فوق سطح الجرس» (الطبعة الثالثة 2008)، وهكذا في جميع تلك المؤلفات.

وهذه المرة يُخرج أنيس الرافعي من معطفه الإبداعي «دليلاً حكائياً متخيَّلاً»، موسوماً بـ «أريج البستان في تصاريف العميان» (دار العين - القاهرة)، ويضم سبع قصص، لكل قصة باب يحمل اسماً، ويفضي إلى سماء معينة. ويمكن اعتبار الباب هنا عنواناً رئيساً للقصة، كما أن السماء هي الفضاء العام المحايث لأحداث النصوص القصصية، ليأتي بعد ذلك العنوان المباشر للقصة. وتتلاءم هذه العناصر مجتمعة لتدعو القارئ إلى صحبة السارد في هذه الرحلة المراكشية المائزة. فباب «القطط» مثلاً يولج القارئ إلى سماء من دخان،



سماء لم تستوِ بعدُ، يلفها الدخان مثل عقل (عباس) الذي تلفه «ضبابة عمياء بسبب الحشيش». وتزداد كثافة الدخان وحلكة الموقف في نص «مينوش» هذا، حينما يُقتل هذا القط الذي كان المؤنس الوحيد لـ (عباس) الذي ما هو إلا الفنان التشكيلي المغربي الراحل «عباس صلادي».

ثمة استثمار وظيفي للحياة الأدبية والفنية لبعض الأدباء والمصوّرين، أمثال الكاتب الأرجنتيني خورخي لويس بورخيس، والفنان الفرنسي جاك ماجوريل، مما يجعل قصص (الأريج) تنخرط حتماً ضمن القصة/البحث، التي اجترحتها أقلام بعض القصاصين المغاربة منذ عقود، أمثال أحمد زيادي، تأسّياً بما أنتجته الرواية/ البحث في التربة السردية الغربية. لكن أنيس الرافعي لا يقدم هنا هامشاً للبحث، بقدر ما يقدم الحكاية الحقيقية، أو الحكاية الأصل للفضاء القصصي المتخيَّل. إنه يريد في هذه القصص أن يُغامر بالانتقال من سماء إلى سماء، لكنه يريد أن يتبين مواقع قدمه حتى لا تزلّ، لذلك ينسج من قصص الفنانين والأدباء ما يجعلنا نغوص في أعماق تلك الذوات المبدعة، والشخصيات الفذة، ويتزوّد لهذه الغيبة بما يلزم من الرقيات والطلاسم لتحصين التأثير المرجو من القراءة. هكذا نشعر بلوعة الغربة التي كان يعيشها هؤلاء سواء في حياتهم الخاصة، أوداخل نصوص الرافعي، تلك الغربة التي تزداد قسوة، حسب تعبير حسن سليمان في كتابه «حرية

الفنان»، عندما يشعر الفنان بـ «معاول التخريب تدكّ كل ما يتصل بالحقيقة».

تتألّق الكتابة السردية في هذه القصص، منبئة عن تمرُّس لغوي متمكّن من إدماج الصورة الشعرية في البنية السردية للجملة، بسلاسة تضمن بهاء السرد، وجمال الشعر معاً، يقول السارد في نص «ميت العصر/باب الآخرة» متحدثاً عن شخصية «بن لحسن» طبيب الأسنان في الأسواق الشعبية: «بعد أن بارت حرفته، وخذلته الأصابع التي كان ينزع بها الألم». كما أن السرد في هذه النصوص يخلق تبادلاً جمالياً للأدوار بين أهم أركان القصة، وهما الزمن والمكان، حيث يحتل الثاني مكانة الأول نظراً إلى القوة التعبيرية التي يحملها، فنجد السارد مثلاً يفتتح نص «مينوش» هكذا: «سبب اللقاء الأول، نبش الفضلات وسدّ الرمق. ومنذ تلك المزبلة العمومية الواقعة على أطراف مدينة مراكش لم يفترقا أبداً».

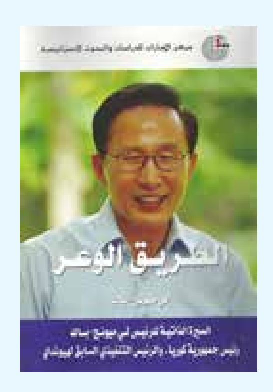
إن مستوى النضج الفني في هذا المؤلف القصصي يشبه السندباد البحري الذي قال عنه عبد الفتاح كيليطو في كتابه «الأدب والغرابة»: «حج السندباد سبع مرات، ثم جلس في منزله يحكي مغامراته. وبعد سبعة أيام لم يبق له ما يحكيه، ولم يبق لشهرزاد ما تحكيه عنه، فيتوقف كل شيء ويتحجر الأشخاص في انتظار الموت.». لكني أعتقد أن أنيس الرافعي بعد هذه الرحلة المراكشية، قد مرق من باب ثامن، وهو «باب خاطئ» مادام أنه «للمنازل العتيقة في مراكش بابان، الأول أمامي، للساكن، وهو صحيح، والثاني خلفي، للزائر، وهو خاطئ»، والظن أنه من هذا الباب سيلج عوالم أخرى، وسيتحوّل إلى سندباد آخر يحمل كيساً جديداً من الحكايا، لأنه، وبتعبير كيليطو دائماً: «ليس في الأفق ما يُنبئ بأن عهد (السنادبة) قد انتهى».

في الحياة هناك أشياء أهمّ من جمع المال

د. محمد الرميحي

مذكرات رجل اسمه لي ميونج باك، وهو رئيس الجمهورية العاشر لدولة كوريا الجنوبية، ترجمه إلى العربية ونشره مركز الإمارات للدراسات والبحوث الاستراتيجية في أبوظبي

شدَّ انتباهي هذا الكتاب لما فيه من الحكمة ومن سيرة رجل مكافح وشعب صبور عرف كيف يخطط لمستقبله فحقّق نهضة صناعية كبرى. كثيراً ما نقارن نهضة العرب بنهضة اليابان، وكيف فشلت عندنا ونجحت عندهم، وما لبثنا بداية من ستينيات القرن المنصرم أن قارنا ما نريد أن نحقق ببلد مثل كوريا الشمالية، ونجحوا هم وبقينا نحن في المكان نفسه نراوح. بعض المثقفين العرب يعزو مراوحتنا في المكان إلى ضغوط خارجية تعرَّضْنا لها من استعمار وتدخُّل في شؤوننا، لا أعظم مما تعرض له شعب اليابان، فقد أنزل الجنرال ماك أرثر، ممثِّل السلطة الأميركية المحتلّة بعد هزيمة اليابان في الحرب العالمية الثانية، أنزل (إله) اليابان وإمبراطورها إلى الأرض، وقدم لهم دستوراً مخالفاً لما تعارفوا عليه، ومع ذلك نهضت اليابان، كما انتهى احتلال بغيض ياباني لكوريا (الجنوبية والشمالية) فقط عام 1945 وتشطّرت الكوريتان بعد ثلاثة أعوام، شمالاً وجنوباً، بل ودخلتا في حرب ساخنة لثلاث سنوات أخرى وأخرى باردة لا زالت. وكان النفوذ الشرقي - الشيوعي في الشمال، والغربي الأميركي - في الجنوب، وكانت الأخيرة مجتمعاً زراعياً متخلفاً، وخضعت لعدد من الانقلابات العسكرية (كوريا الجنوبية)، كما أن مكوِّنها الديني متعدِّد، مسيحي، مختلف الاجتهادات، وبوذي، وبعض المسلمين، وليس هناك دين للدولة، ومع تلك التعدُّدية نرى في هذا الكتاب الذي نقدِّم موجزاً عنه، معجزة النهوض التي قرَّرها شعب كان جائعاً



وأعزل ومُستعمراً وعديم الموارد تقريباً إلا من عزيمة تصحبها تضحيات.

نحن نعرف اليوم كوريا الجنوبية لأنها تُصدِّر لنا أجهزة السامسونج بأنواعها وسيارات الهونديا وعدداً من المنتجات التقنية الحديثة، وبعضنا يعرف أن لها شركات تبني الجسور الضخمة، ومحطات الطاقة والسفن الضخمة العابرة لأعالي البحار، ولكن قليلون هم الذين يعرفون عن كفاح هذا الشعب الكوري، والرؤى التي أحاطت برجاله، والمصاعب التي واجهته أثناء تحوُّله من مجتمع زراعي متخلِّف إلى صناعي متقدِّم، فتحول من الفقر كدولة زراعية إلى أن أصبح اليوم من أقوى اقتصاديات العالم (يحتل المرتبة 13 في اقتصاد العالم)، يبني سيارات فارهة، وسفناً عملاقة وناطحات سحاب وأطول الجسور، ويبدع في التقنية، وهو خامس أكبر منتجي الطاقة النووية في العالم، وأرسل أكثر من عشرة أقمار صناعية إلى الفضاء.

كانت كوريا (الكبرى) الشمالية والجنوبية بلداً واحداً، احتلته اليابان عند توسُّعها الاستعماري في جنوب شرق آسيا في بداية القرن العشرين (1910)، وتمّ له الاستقلال في عام 1945 بعد هزيمة اليابان في الحرب العالمية الثانية، وما لبث أن وقع القسم الشمالي منه (كوريا الشمالية اليوم) تحت سيطرة الشيوعية القادمة من الاتحاد السوفياتي وقتها، ووقع القسم الجنوبي تحت مظلّة الرأسمالية (الأميركان)، في حُمّى الصراع على النفوذ بين العملاقين الرأسمالي والشيوعي في جنوب شرق آسيا، وما لبثت كوريا الشمالية أن استقلت وانفصلت عام 1948، ثم قامت حرب بين الشطرين، سُمِّيت الحرب الكورية (الجنوبيون يسمّونها غزواً شمالياً)، امتدت حتى عام 1953 ثم وقعت هدنة غير مستقرة هي حتى اليوم قائمة، ولكن ينتابها بين الفترة والأخرى شيء من الاهتزاز.

فيتنام الشمالية تاريخياً هي الأكثر في الموارد، أما القسم الجنوبي ففقير، وزراعي في معظمه عند وقوع الاستقلال.

شهدت كوريا الجنوبية عدداً من الانقلابات العسكرية والدكتاتوريات، كما شهدت عدداً من الانتفاضات الطلابية والشعبية، كان ربيعها متقدماً على الكل، أول ربيع كوري حدث عام 1960، ثم تلاه ربيع آخر عام 1987، كما حكمها عدد من الأحزاب، وأصبح لها أحد عشر رئيس جمهورية الرئيس الحالي امرأة، كما شهدت تغيُّرات في الدساتير على طول فترة الستين سنة الماضية، حتى وصلت أخيراً إلى شكل ديموقراطي في العقد الأخير من القرن العشرين.

قراءة كتاب «الطريق الوعر» لمؤلِّفه لي ميونج باك، وهو العاشر من رؤساء الجمهوريات (2008 - 2013)، وأيضاً الرئيس التنفيذي لشركة هونديا العملاقة قبل ذلك لمدة سبعة وعشرين عاماً، وعمدة سيول عاصمة كوريا الجنوبية، وقد طوّرها لتكون من أجمل مدن العالم (2002)، هي قراءة ممتعة لما تضمَّنه الكتاب من كفاح رجل عادي جداً نشأ في أسرة فقيرة جداً، كان عدوُّه الأول في شبابه - كما يصف- الجوع، فقد

كانت أسرته قد هاجرت إلى اليابان قبل الحرب الثانية، وهناك عاشت فقيرة بل معدمة، ثم عادت بعد تحرير البلاد، وكان لي ميونج باك طفلاً صغيراً، يصف صعوبات العيش في الفقر بشكل يشدّ القارئ. يعمل الأب في الزارعة كعامل (تراحيل) يومي، «ليس من السهل على أب مما لديه من موارد محدودة أن يُعلِّم أبناءه، أو يمارس الاحترام، ذلك أن الفقر غالباً ما يدفع الرجل إلى الإذعان، والرجل المنهك غالباً ما يتحوَّل إلى مدمن للخمور». إلا أن الوالد يفقد عمله، فيتمّ الاعتماد على الأم. والدته الشخص المركزي في حياته، حيث علّمته الصبر والكفاح. كانت تصحو قبل الفجر لتذهب إلى سوق القرية لتبيع الفاكهة التي تجمعها من الأشجار القريبة، أو الكعك الذي تقوم بخبزه وتحشوه بمعجون الفاصوليا وتبيعه بدراهم قليلة من أجل إعالة الأسرة، كان لي ميونج باك الصغير ذو الخمسة أعوام يصاحب الأم، ويقوم بأعمال صغيرة أخرى، كانت الأم تقول لميونج: (باك ليس ضرورياً أن تلتحق بالمدرسة، يمكنك أن تصبح ثرياً من خلال العمل، وتساعد الآخرين) يكمل ميونج باك: «عندما صرت شاباً شعرت بالغيرة من إخوتي الأكبر سناً لاستمرارهم في الدراسة، في الوقت الذي كان يتعيَّن عليّ العمل إلى جانب أمي». يصف ميونج معاناته في الدخول إلى المدرسة الثانوية، فقد قالت له الأسرة إن لا مال لديها حتى القليل لتصرفه على دخوله إلى المدرسة أو شراء الكتب: «رغم أني كنت أتوقع ما قالته أمي، ولكن أصبت بالإحباط. طوال حياتي ألبس الملابس المستعملة والبالية، والآن أُمنع من الالتحاق بالمدرسة. لأول مرة أسخط على كون أسرتي فقيرة، وألوم إخوتي». كان الطريق الآخر هو أن يكون متفوِّقاً حتى يُعفى من المصاريف، وهكذا عمل بجد كي يصبح متفوقاً، إلا أنه كان جائعاً في الأغلب: «يهبّ الأولاد لأكل ما لديهم في فترة الراحة، وأنا أملأ معدتي بالماء فقط».

ودخل الثانوية بلا مصاريف، وفي الوقت الذي كان فيه يساعد الأم في عملها المتواضع، يعمل أيضاً في مشروعات صغيرة خاصة به، كبيع الفشار في الشتاء والآيس كريم في الصيف: «لم أنقطع عن مساعدة أمي في إعداد الكعك الذي تبيعه في سوق القرية». المشكلة التي واجهت لي ميونج باك كانت الدخول إلى الجامعة، فقرَّر أن مستقبله يعتمد على التسجيل في الجامعة، حتى لو لم يدرس فيها، لأن (المتسرِّب من الجامعة) له حظ أفضل في نيل وظيفة معقولة «لأن الناس ينظرون باحترام إلى المتسرِّب من الجامعة»! لكن التسجيل في الجامعة يحتاج إلى مصاريف لامتحان القبول، مصاريف تسجيل . عمل ميونج عتالاً مع عمال اليومية من أجل جمع بعض المال لشراء كتب يذاكر فيها امتحان القبول، وقد نجح في القبول في كلية التجارة، ولكن مصاريف التسجيل شيء آخر، فعُرِض عليه أن يعمل زبّالاً في الليل، يصف ذلك: «في الوقت الذي أوشكت فيه على الاستسلام عرض عليَّ أصحاب متاجر في منطقة سكني أن يستأجروني كجامع قمامة، وأعطوني مبلغاً من المال لتغطية مصاريف التسجيل، نبع كرمهم هذا من احترامهم العظيم لأمي، لأنها كانت آخر من يغادر السوق، وكانت دائماً أول من يقدم المساعدة للآخرين»، يُكمل: «كنت أقوم بجمع القمامة في الليل، ثم أقوم برميها في أرض فضاء على بعد عدة أميال كل صباح، عندما يرفع حظر التجوال.

في عام 1961، التحق لي ميونج باك بالجامعة ووقع انقلاب (16 مايو/أيار). جامع القمامة بالليل الطالب في النهار، ليس لديه وقت للسياسة، فقد قرر أن يستمر في الدراسة ما دام له دخل من العمل الشاق الذي يمارسه، ولكن الظروف تسمح له من جديد، ويلعب الحظ لعبته، فقد أضرب الطلاب في ما سُمِّي حركة 19 إبريل/نيسان عام 1961 ضد الحكومة العسكرية القائمة وقت ذاك، تحت ذريعة أن تلك الحكومة تريد التطبيع مع اليابان (المستعمر السابق)، وهنا يصف شعوره: «أدركت أن هناك أموراً كثيرة في الحياة، مثل الحرية والديموقراطية والرخاء، أكثر أهمية من جمع المال، وأن عليّ دوراً يجب أن ألعبه». نظرت إلى أعمال الطلاب فوجدت «أن بعضهم مستمتع بالتخريب والهروب من الكلية، وهم لم يعملوا ليوم واحد في حياتهم، والحياة بالنسبة لهم تعني الحصول على وظيفة، كانو يجهلون الحياة القاسية التي يحياها ملايين الكوريين الآخرين».

وهكذا يدخل لي ميونج باك في العمل الطلابي ويتزعَّمه، الأمر الذي يقوده في النهاية إلى السجن، ولكنه يتعلم دروساً كثيرة مفيدة في حياته: «تعلمت أن الحياة أكثر من مجرد جمع المال».

في الفصول التالية من هذا الكتاب الممتع نجد أن ميونج يتخرج في الجامعة محاسباً، ثم يعمل في شركة هونداي للإنشاءات كموظف صغير، ويبقى فيها سبعة وعشرين عاماً، يترقّى في سُلّمها الوظيفي بسرعة استثنائية نتيجة عمله وكدّه وإخلاصه حتى يصبح مديراً عاماً للشركة العملاقة، كما يقوم بفتح أسواق جديدة لهذه الشركة التي تتوسَّع، يصف خبرته في الشرق الأوسط، في العراق والسعودية والكويت، وفي ماليزيا وفي روسيا وأميركا، ويصف في أثنائها تطور كوريا الجنوبية من مجتمع فقير تنقصه الموارد إلى مجتمع صناعي حديث، بفضل تصميم رجال مثله قرروا أن يفيدوا وطنهم، يقول: «إذا جاءت مكالمة في منتصف الليل من زميل أو عميل، عليك ألا تتكلم وكأنك قد استيقظت تواً، عليك أن تتكلم وكأنك تنتظر المكالمة»، يصف السياسة الكورية بقوله: «إنها تتصف بالخشونة وبعضها وحشي»، إلى أن أصبح في عام 2002 محافظ العاصمة سيول ذات العشرة ملايين نسمة، وكيف وظف خبرته السابقة في الإدارة في تطوير العاصمة وتجميلها وجعلها من أجمل مدن شرق آسيا، بفضل الخيال والإرادة التي تمتّع بها حتى أصبح بعد ذلك رئيس جمهورية كوريا الجنوبية بين عام 2008 و2013.

كما قلت، إن قراءة هذا الكتاب متعة وفيه الكثير من العِبَر والدروس التي تقول لنا إن إرادة الرجال ورؤيتهم الخلّاقة وإخلاصهم لمواطنيهم ووطنهم، هي التي تنقل المجتمعات من حال متواضع إلى حال أفضل. لم يكن الطريق سهلاً فهو كما وصف (طريق وعر) خاصة العقبات التي توضع أمام الرجال المخلصين من منافسيهم أو من آخرين فاسدين في مجال الأعمال أو السياسة، إلا أن الرائد في نهاية المطاف ذا الرؤية والعزم ينتصر، وينصر شعبه.

اللغة العربية ليست وحيدة في جزيرة خالية

عبدالإله المويسي

يبدو أن أستاذ الكوليج دوفرانس عبدالفتاح كيليطو، مصرٌّ على أن يجعل قارئه يعيش باستمرار حيرةً عاصفةً تجاه ما يكتب. فبعد كتابات عديدة أسس من خلالها أسلوباً، لا يتقنه إلا هو، في استكناه خصوصية النصوص على تنوُّع مشاربها الفكرية والأدبية، التراثية والمعاصرة، ها هو يصدر هذه السنة كتاباً جديداً بالفرنسية يحمل عنواناً مُرْبِكاً «أتكلم جميع اللغات، لكن باللغة العربية» عن دار النشر الباريسية «أكت سود» 2013، ترجمه إلى العربية عبدالسلام بنعبد العالي ضمن منشورات دار توبقال خلال السنة نفسها.

والكتاب عبارة عن مقاربة «فلسفية» لفهم اندماج بنيات اللغة العربية المكتوبة والمنطوقة والمفكَّر فيها باللغات الأخرى، على النحو الذي يجعل آثارها جليّة في النصوص، إما على مستوى التمثُّل النظري، أو التركيب النحوي، أو الصيغ التعبيرية الشفاهية الدارجة، مثيراً بذلك أطروحة «لسانية» تتغيا تأكيد استحالة ممارسة فعل الكلام من خارج مؤثر «الهوية اللغوية».

وهكذا يتضح أن الإنسان العربي، وهو يتقمص لساناً مغايراً، لا يقوى على التملُّص من ضغوطات لغته الأصلية التي تلقّاها مكتوبة أو عبر المشافهة اليومية خلال مراحل حياته المتعاقبة.

من جانب آخر يوضِّح عبدالفتاح كيليطو، من خلال اشتغاله على نصوص متنوعة أجناسياً، أن الكائن البشري متعدِّد النزوع اللغوي حتى في الحالة



التي يتصوَّر فيها نفسه لا يتقن إلا لغة واحدة. «فاللسان المفلوق» في الثقافة الهندية إشارة سيميائية إلى البعد المزدوج ولربما المتعدد في صفة الكلام.

ويؤكد كيليطو في كتابه على أن اللغة الأم (العربية) مصونة داخل مؤثراتها الجغرافية، شرق/غرب، والإثنية، عربي/أمازيغي، والثقافية، فرنكفوني/إسبانوفوني/انجلوساكسوني. إلى درجة أننا عندما نقرأ نصاً يصبح بإمكاننا التعرف إلى «هويات» كاتبه اللغوية.

قد يكون هذا الأمر صعباً في حالة المكتوب، فغالباً ما ينجح المخطوط باليد في جعل مستعمل لغة أجنبية يتلافى النبرات الشاذة أو اللفظ الملتوي أو حتى النظرة وسمات الوجه. يقول كيليطو:

«أجل، للغة وجه... مهما كانت الكلمات الأجنبية التي أتلفظها، تظل العربية مسموعة من خلالها كعلامة لا تَمَّحي».

وبقدر ما تصون اللغة الأجنبية صوت كاتبها الأصلي (مرجعية المَوْلد) تغدو قادرة على جذب اهتمام قرّائها. ومن هنا أخفق إدريس الشرايبي في روايته «سيأتي صديق لزيارتكم» لأنه لم يفلح في جعل الفرنسيين يستمتعون بصوته الغريب.

مع جاك دريدا سيختلف الأمر نسبياً، فرغم مرجعيته اللغوية المغاربية قلّما استطاع قارئ أن يكشف غرابته التعبيرية. يقول دريدا:

«لا أظن، في هذه اللحظة وإلى أن يثبت العكس، أن بإمكان القارئ أن يكشف عن طريق القراءة أنني فرنسي من الجزائر، هذا إن لم أعلن أنا نفسي عن ذلك».

ما يفضح دريدا هي صيغته الشفوية، عند الغضب أو الانذهاش أو التعجب. فغالباً ما تتسلَّل إلى بنية لغته الفرنسية الفصيحة تلك التعابير التي تشربها في المواقف اليومية. يؤكد دريدا:

«لا أعتقد أني أضعت نبرتي، وأني فقدت كل ما يميز لهجة فرنسي الجزائر».

وضع شبيه سيعيشه المتكلم المعتزلي واصل بن عطاء، وهو من أصل غير عربي، إذ كان عاجزاً عن نطق حرف «الراء». ولما تعب من أن يكون محط سخرية بين أقرانه قرَّرَ الرجل نكاية في مستمعيه أن يلغي من معجمه كل الالفاظ المتضمنة لهذا الحرف اللعين.

وانطلاقاً من «رسالة الغفران» لأبي العلاء المعري التي أشارت بنوع من المعالجة الفانطازية إلى أن آدم استعمل أول مرة اللغة العربية، وكان ذلك في الجنة، غير أنه نسيها لما نزل إلى الأرض، فتكلَّم عوضاً عنها السريانية. سيقترن تغيير المكان بفقدان لغة واكتساب أخرى سواء أتعلق الأمر بالمعري أم بآدم أم بعبدالفتاح كيليطو نفسه الذي ارتبطت عنده الأحياء الجديدة في الرباط باكتساب لغة جديدة هي الفرنسية.

إن التعدد اللغوي على الرغم من أنه قد يواجَه بنوع من العداء، باعتباره تهديداً للهوية اللغوية (لا نحب حقاً أن يتكلم أجنبي لغتنا، لا نحب أن يتكلمها بكيفية سيئة، لكننا لا نحب، على الأخص، أن يتكلمها بإتقان) يظل منطوياً على كثير من المنافع الجليلة. يقول عبدالفتاح كيليطو:

«إن الترجمة (باعتبارها احتكاكاً لغوياً) قد أنقذت الأدب العربي، وواكبته باستمرار، وساهمت في تجديده، وذلك بالانفتاح على أجناس أخرى جديدة، وارتياد أشكال للكتابة لم يسبق لها مثيل. كما أنها ساهمت في بعث روح جديدة في اللغة العربية».

وهذا ما يؤكده الشاعر الألماني غوته بقوله «ينتهي كل أدب بأن يملّ نفسه، ما لم ينعشه إسهام أجنبي».

«هل نترجم أم ننتج نصاً آخر أكثر غنى؟»

سؤال يثير به عبدالفتاح كيليطو إشكالية الترجمة بمقاربة أكثر عمقاً ومغايرةً. فإذا كانت المؤاخذات التقليدية تنظر إلى الترجمة السيئة على أساس أنها مُخِلّة بروح النص الأصلي ومُفسدة لهويته، فإن كتاب كيليطو يرى أن أية إساءة في الترجمة إنما هي إغناء لهذا النص من حيث إنها تثري «تعدُّديته الجسدية / النصية» داخل ثقافات أخرى. هكذا تصبح الترجمة نسخاً جديداً متكرراً للنص الواحد، وتصبح تلقّياً متعدّداً لجماليته، يمنح النص الأصلي غنىً ثقافياً فائضاً بتعبير روبير ياوس... جمالية النص لا تكمن في بنياته وهوياته الفنية بل في تجلّياتها المتعددة لدى قرّائها التاريخيين المتعاقبين دياكرونيا وسانكرونيا.

غير أن الترجمة قد تأخذ طابعاً مهدداً إذا ما هي أصبحت تنافس اللغة الأصل في الهيمنة، وفي هذه الحالة يُبْذَلُ أقصى الجهد لمقاومتها. وغالباً ما تصبح مقاومة اللغة الأجنبية وقوفاً ضد نيوع اللغة الأصل، في الوقت الذي تسجنها داخل سياقها التداولي الخاص.

لقد استطاعت اللغة العربية أن تخرج من هذا المأزق بخدعة إتلاف الأصول ونفيها والقضاء على غيريتها بمجرّد ما تتم ترجمتها. غير أنهم بذلك قضوا على كل فرصة لتقديم لغتهم كثقافة تتجدّد باستمرار.

لم تتجدد اللغة العربية إلا ساعة اكتشاف الأدب الأوروبي. إن الأديب الحديث مدين لأوروبا بقواعد الكتابة والقراءة ما دام أكبر انتصار حقّقته أوروبا هو تمكُّنها من فرض أجناسها وأشكالها الأدبية على العالم أجمع.

إن الأدب العربي الحديث لم يُكتب له الوجود إلا بإرادة نبذ ثقافة الشعر والمقامة بصفتها ثقافة انغلاق.

بهذا الانطباع أعرب الفرنسيون عن استغرابهم من موقف الفيلسوف المغربي الراحل عبدالكبير الخطيبي وهو يقدم نفسه على أساس أنه غريب محترف. لكنه سرعان ما تدارك الأمر موضحاً:

«إنها ليست حرفة، وإنما وضعية متنقّلة في العالم، نكون فيها قادرين على عبور الحدود بين اللغات، بين الثقافات، بين الأسواق».

الغرابة، إذن، هي الوقوف وجهاً لوجه أمام بياض اللغات الأخرى واتخاذ القرار الحاسم باقتحامها وممارسة التعويض الثقافي من خلالها. بين «الكُتّاب القرآني» حيث سيتم أول لقاء مع الفصحى، والمدرسة الفرنسية الحسناء الشريرة سيؤسس الخطيبي هويته. جاك دريدا لاحظ أن الخطيبي يكتب باللغة الأجنبية عن اللغة الأم، الدارجة والفصحى.

(ماذا لو كان الخطيبي قد ضَلّ اللغة)؟

أن تضل اللغة معناه أن تضل العنوان، وتطرق باباً يطلّ عليك منه وجهٌ مجهول.

هل ينبغي التحسُّر على ذلك؟

ربما لا، بما أن الخسارة، حسب الخطيبي، هي في الوقت ذاته ربح، لأنها تتيح مجالاً رحباً للترحال الذي نكتشف معه أننا تجولنا «ألف عام في يوم واحد» كما هو الحال بالنسبة للروائي المغربي من أصل يهودي عمران أدمون المليح الذي لا يكون أشد قرباً من ثقافته إلا عندما يكون أكثر بعداً عنها.... يمشي بخطى تضاهي الأغنية.

مع عبدالنبي الأمين الدمناتي، عبدالوهاب مؤدب، محمد برادة، عبدالله العروي، أحمد الصفريوي... يؤسس أستاذ الكوليج دوفرانس عبدالفتاح كيليطو قراءاته بين النفي والانتقال مستلهماً درس حي بن يقظان العظيم بأننا لا نكون قط وحيدين في جزيرة خالية.

---

(1) نص مختصر خاص بـ «الدوحة» من ورقة الباحث في ندوة السرد العربي في مهرجان جرش 2013.

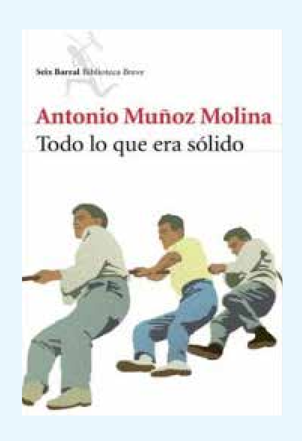
في ضرورة الاحتجاج

مروة رزق

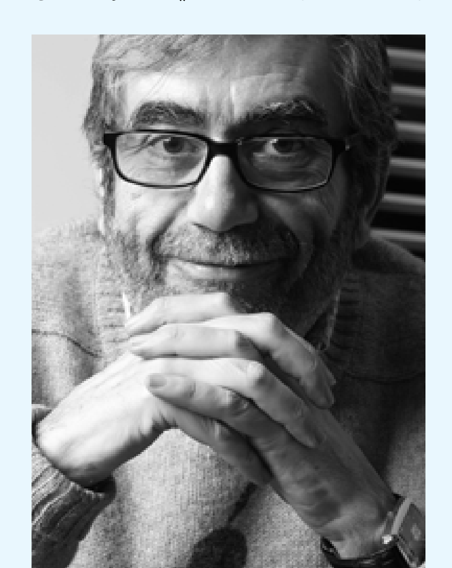
صدر مؤخراً كتاب «كل ما كان صلباً» للكاتب الإسباني أنطونيو مونيوث مولينا عن ضرورة التمرُّد في مواجهة الطبقات السياسية. استعار مولينا عبارة كارل ماركس (1818 - 1883) التي ذُكرت في البيان الشيوعي، و لم تحظ بنفس شهرة عبارته «يا عمال العالم اتّحدوا» لتمنح كتابه المعنى المراد توصيله للقراء إذ يستهل أنطونيو مونيوث مولينا كتابه بمقولة تستدعي الحنين الماركسي بوجود عالم أفضل. «لا يوجد شيء صلب لا يمكن أن يتبخر صباح اليوم التالي» وهي عبارة يمكن فهمها عند استدعاء قول ماركس كاملاً «كل ما هو صلب يتبخر في الهواء. كل ما هو مقدس يُدنَّس. والناس يُجبَرون في النهاية على التفرُّس في وضعهم المعيشي وفي علاقاتهم المتبادلة بأعين بصيرة».

يقوم مولينا الذي تُرجِمت كتبه إلى العديد من اللغات والمرشَّح لجائزة نوبل دوماً بعمل تقصٍّ في هذا الكتاب لكل إسبانيا مع اختيار فترات من تاريخها ومن تاريخ العالم الحديث لاستخلاص العبرة من أجل تحقيق مستقبل أفضل. فيستدعي كونراد، ويكتب مائة وأربعة نصوص. من دون فهرس. من دون أي ملاحق للمراجع. معتمداً على لغته المتقشِّفة الجميلة ورؤيته الشاملة.

الكتاب بمثابة زيارة مدهشة لدولة منكسرة كما أصبحت إسبانيا الآن، فبعد سنوات طوال بدا فيها أن كل شيء متماسك وأن الدولة تحيا في سعادة، اتَّضح أن الناس حالياً يدفعون ثمن تلك البهجة التي كانت إسرافاً في واقع الأمر. فساد السياسي، وفساد العادات نفسها كانت هي القذارة التي طفحت على سطح المستنقعات. والآن لا تحوي المستنقعات سوى هذه القذارة. ويقول الكاتب للتعبير عن استيائه «تحت مظاهر الاحتفال الشعبي في أوائل الثمانينيات ثمة فضيحة منسيّة الآن لمستنقعات دم».



يناقش الكاتب فكرة أن إسبانيا التي هرعت للاحتفال بالعرس الديموقراطي لم تشعر أن عليها الاستعجال أيضاً لتتحول إلى دولة ناضجة، وأن تصدَّ مؤسساتُها السياسية والثقافية والدستورية والاجتماعية فساد العادات. ولكن هذا لم يحدث، ولكن لا يقع الذنب على الساسة وحدهم، بل على كل مَنْ ساهموا بعد هذا التراخي في حدوث الفضيحة: الصحافيون، والقضاة، وكل من لديه قدرة على التنبوء بالمستقبل واستنكار الواقع.



يجعل أنطونيو مونيوث مولينا من كتابه المرآة التي يجب أن ينظر فيها الجميع، وخاصةً المواطن الذي فقد إيمانه بالديموقراطية الزائفة في بلده، ويرغب في أن يتسلح بالمسؤولية المدنيّة، ويتمرد على حكّامه، ويطالبهم باستمرار بالإصغاء إليه وتحسين وضعه.

تحت عنوان «نرغب في أن نحيا في بلد مزدهر وعالم مستقر» يستدعي بعض صفحات الحرب الأهلية الإسبانية والبلبلة التي أدَّت إلى الكارثة، ويستشعرالعلامات التحذيرية لأية كارثة. في الوقت نفسه، وبسبب كتابه، كان عليه أن يتعامل مع السبب الرئيسي لاشتعال الأزمة في «سنوات الهنيان» تلك: العمال، والسياسيون.

فيحكي أنه جاء إلى مكتبه بالمركز الثقافي الإسباني بنيويورك عام 2006 عامل ، كآلاف غيره . قَدَّم نفسه على أنه عامل بناء وقال: «انتهينا مؤخراً من بناء ألف شاليه في آليكانتي. ألف شاليه وصافي الربح من الشاليه الواحد مليون دولار. ألف مليون» وهكذا أصبح المنتصرون في إسبانيا راغبين في الانتصار في الولايات المتحدة.

في ختام الكتاب يرى مولينا أن حتمية أن لا شيء سيتغيَّر ليس لها أساس، مثل التفاؤل بأن الأمور الجيدة، لأنها تبدو صلبة، سوف تدوم بالضرورة. ويستخلص أيضاً أن ليس هناك تقدم أو تراجع خطّي.

كل هذه المراجعة لبلد أعتقد أنه غنيّ، واكتشف أنه ما يزال ناقصاً مطعماً بسير ذاتية تخلق نصّاً ينشد إعادة توليد النسيج السياسي والمجتمعي. وهو الأمر الذي سيُقابَل بلا شك برفض الكثيرين.

كتابة لعلاج الآلم

سعيد بوكرامي

الكتابة معركة دائمة، وقد خاضتها الدكتورة موزة المالكي بكفاءة وصدق، في ممارسة مهنة الطب النفسي، وفي الكتابة. كانت الخبرة العلمية والبناء القصصي أحد الوسائل التي اعتمدتها لمكافحة هشاشة الكائن غير المحتملة. منطلقة من سؤال جوهري: هل هناك مبرر مقنع كي يصير الإنسان ضحية؟

في مجموعتها القصصية الصادرة حديثاً «عاشقة النار» (دار شمس - القاهرة)تبدو الحياة مُجَرّد صراعات بين الرغبة في الحياة والرغبة في صدّ الموت، لكن لا وجود ليقين لا في الأولى ولا في الثانية يمكن أن نتشبث به. قد ترجّح الحسابات كفّة الموت لكن قدر الإنسان لا يخضع لإحصائيات المجتمع. الإنسان عندما يتعرَّض للصدمات النفسية فهو لن يتعرَّض للجرح مرة واحدة وتنتهي المسألة، كما أنه لن يقاوم سبع مرات أو ثماني مرات، بل سيقاوم مئة في المئة من أجل الحياة لا الموت. هؤلاء الأشخاص يصبح كل فرد منهم بطلاً محتملاً، يتأرجح مصيره بين المقاومة والاستسلام.

لماذا تلجأ المعالِجة النفسية لتحويل حالات نفسية إلى قصص واقعية؟ كيف يمكن أن نحوّل صدى الجراح الدفينة إلى إيقاع سردي جذاب؟ تدرك موزة المالكي أن الرهان فيه شيء من المجازفة. اللغة الحكائية لا ينبغي أن تتخلص من الصرامة العلمية وتندمج في نسيج جمالي، تتوافر فيه المهارات اللازمة للخطاب السردي.

في الواقع قدمت الكاتبة أضمومتها القصصية بصدق كبير انعكس في الجرأة على الاعتراف بأسرار حيوات متنافرة ومتصارعة تطل من القصص بكامل إنسانيتها المثخنة بالجراح. قد لا نلمح منها غير الأشلاء المتناثرة على طرقات الحياة المحفوفة بالخسارة والإحباط



والأمل في سيادة الحب والكرامة والعدالة.

تعرض الكاتبة خمس حالات نفسية تتداخل فيها الحيوات المتنافرة متجاورة في مصيرها المؤلم. نماذج من واقع معالجة نفسية رأت في نقلها إلى البناء الحكائي ضرورة وفائدة. وطبيعي أن تكون في قصص الآخرين الذين وقفوا أمام فصيل الإعدام عُزّلاً يائسين من يد رحيمة تنقذ حياتهم الآيلة للانهيار. هل يستحقون أن يكونوا ضحايا مجتمعاتهم؟ من يصنع الجلّاد؟ ومن يصنع الضحيَّة؟ كيف يتحول طفل صغير إلى قاتل لأمه مع سبق إصرار وترصُّد؟ وكيف تتحمل الجريمة خالتاه برضا، ويدفعان ثمنها سنوات من السجن؟ في كثير من الأحيان يكون المرضى النفسيون ضحية أقرب المقربين إليهم: الأم، الأب الأخ، الأخت... وفي المحصلة تتضافر الأسباب ليصير المجتمع بعاداته وتقاليده وأعطابه وأمراضه ومشاكله الاقتصادية، والفقر مثلاً أو السعي إلى خلق وضع مادي مناسب يدفعنا إلى بيع بناتنا مقابل المال والهدايا أو التخلّي عن أبنائنا. إن القهر وانعدام الشروط الإنسانية للعيش بكرامة يعتبران سبباً جذريا لاستكمال فصول المأساة. كيف يمكن أن يتحول الآباء إلى ذئاب تفترس بناتها الصغار وتغتصبهن؟ ألا يكفي المصابين بالأيدز أحوالهم النفسية والجسدية المحطّمة حتى يعاقبهم المجتمع بمنظوره المتخلف؟ كيف تدفع الأوضاع الاجتماعية المزرية وارتباط الإنسان وأسرته بالدخل الشهري إلى الانتحار؟ كيف يمكن أن يتحول عقاب الأم إلى عقاب أبدي ومازوشية مستبدة لتعذيب الذات ثم لتعذيب الآخرين، الأطفال على وجه الخصوص؟

التحوُّل الذي يطرأ على الحالات النفسية يكون تحوُّلاً جذرياً بحيث إن الأشخاص الذين تعرُّضوا للصدمات النفسية تنقلب حياتهم رأساً على عقب وتعود كما كانت. نقطة التحوُّل هذه تهمّ الكاتبة كثيراً لكن المعالجة النفسية لا تتوقف عند هذا المستوى الظاهري بل تتعمق من أجل البحث عن الأسباب الكامنة وراءه. لكنها تصطدم بعوائق كثيرة.

قراءة كتاب الدكتورة موزة المالكي «عاشقة النار» تدعونا إلى التفكير في أهمية تفكيك الحقيقة الملغزة في التجربة الإنسانية، كما يعيشها الإنسان، أي كما يحكيها لنفسه أو للآخرين. خصوصاً مع تزايد الاحتياج إلى أن نفكر ملياً في معايير تقييم سلوك الإنسان في ظل تشعُّب المجتمع الحالي الذي أصبح لفرط تعقيداته ينتج الاضطرابات النفسية المتشعِّبة. وكلما ازدادت المتاهة تفاقمت معاناة المعالج النفسي وتعقَّدت مهمَّته. لكن موزة المالكي بتجربتها الطويلة في العلاج النفسي تمكَّنت ببراعة من نقل حالات نموذجية تُمثِّل المجتمع الكوني، لطرح أفكارها وتصوراتها عن المشاكل النفسية ودوافعها المتشابكة. كي تعالج الانحرافات السلوكية التي تتشكَّل من الوضع الاجتماعي والثقافي المؤثر بشكل مباشر في الاضطرابات النفسية، التي تتنوع من مجتمع إلى آخر حسب اختلافاته الحضارية.

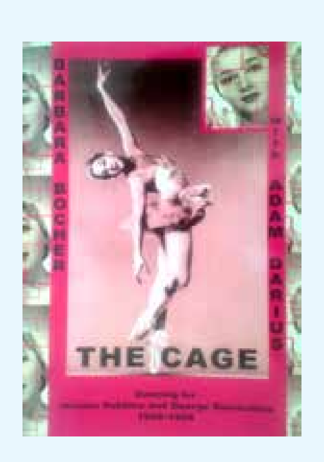
مذكِّرات أصغر راقصة باليه في العالم

د. رياض عصمت

قليلة هي كتب مذكِّرات راقصي الباليه، لأن من يجيد الحركة غالباً لا يحسن الكلام. الأندر من ذلك أن تكتب راقصة باليه مذكِّراتها بعد حوالي ستين عاماً من اعتزالها. إنها مسألة غير مسبوقة، خاصة أن مذكِّرات راقصات الباليه المتداوَلة عالمياً معدودة جداً. ربما أُلِّفت كتب خيالية تروي حكايات مثيرة عن راقصة، مثل ماتا هاري، التي أعدمت كجاسوسة للألمان بتهمة إشكالية لم يُحْسَم الجدل حولها حتى الآن. بالطبع، يذكر القراء كتاب منكِّرات الراقصة الشهيرة إيزادورا دنكان، أول مجدِّدة للباليه، بل ومبدعة الرقص الحديث. لكن الأميركية بربارة بوشر، التي تعتبر- حسب مؤرخي الفن- أصغر راقصة باليه كلاسيكي، ورقصت مع فرقة باليه مدينة نيويورك، إحدى أعظم فرق الباليه في العالم، فعلت ذلك بعد ستين عاماً على اعتزالها الرقص.

لمع نجم بربارة بوشر كراقصة أساسية وعمرها لا يتجاوز 14 عاماً لتعتزل الفن وعمرها 18 عاماً فقط، أي في الوقت الذي يبدأ فيه الراقصون والراقصات باحتراف الرقص عادةً. بالتالي، لمعت بربارة بوشر كشهاب في سماء الباليه الأميركي خلال أربع سنوات فقط، ثم غابت باختيارها لتختفي في الظل ما ينوف على ستين سنة، قبل أن تشرق شمسها الغاربة من جديد على القراء هذه المرة بمذكِّراتها التي تكشف أسراراً لا تخطر على بال عن تلك الفترة الخصبة.

إذن، تبدأ خلفية كتاب «القفص» من تأليف بربارة بوشر بمساعدة زميل صباها الإيمائي ومصمم الرقص والكاتب الأميركي المعروف آدم داريوس من استثناءات في كل شيء. لكن من يغوص في ثنايا الكتاب الذي تتجاوز صفحاته 270 صفحة من القطع الكبير، ويرصد ذكريات تلك الراقصة الأميركية اليافعة



والفذّة بين عامي 1949 - 1954، يدرك معنى الاستثناء، إذ إن الكتاب يركِّز على تجربتها مع نجمين من أشهر نجوم تصميم الرقص في التاريخ، هما جورج بالانشين في المجال الكلاسيكي، وجيروم روبنز في المجال الحديث.

المثير في هذا الكتاب أن كاتبته لا تأبه بالأساطير، ولم تكترث أن تثير زوبعة هائلة بكشفها لخفايا السلوك الإنساني غير المشرِّفة وراء الشهرة. كان سلوك جيروم روبنز الفظ - بالرغم من نجاحه الهائل في تصميم رقصات «قصة الحي الغربي» و«عازف الكمان على السطح» - هو السبب الأساسي لاعتزال بربارة بوشر الباليه في السنّ الذي تبدأ فيه غيرها من الراقصات. بينما كانت سلبية بالانشين، وبالأحرى سلوكه المبهم في إيحاءاته ودلالاته تجاه راقصة بالكاد تجاوزت سن الطفولة، السبب الآخر لخيبة أمل راقصة الباليه الفتية وانكفائها لتعيش حياةً وادعة في الظل، كزوجة وأمّ وجَدّة، تاركة الأضواء الساطعة ليس في نيويورك فحسب، بل في باريس ولندن وميلانو وسواها.

منذ البداية، تعترف بربارة بوشر أن فضل تشجيعها يعود إلى والديها، وعلى وجه الخصوص والدتها. لم يكن متوقعاً، ولا في أقصى الأحلام الجامحة، أن تغدو مراهقة صغيرة تعيش في ولاية أوكلاهوما الريفية راقصة أساسية في إحدى أعظم فرق العالم، وأن تصل إلى نيويورك، ومنها تنطلق لتؤدي على خشبات أعظم مسارح العالم، ولتعمل مع مصمِّمين ومؤلِّفين موسيقيين دخلوا التاريخ من بابه العريض كعباقرة مجدِّدين في التصميم والتلحين. لكن الإصرار والدأب والإيمان من قبل الأم المؤمنة بطفلتها جعلها تلحقها لتتدرب في «المدرسة الأميركية للباليه»، مضحية بهناء واستقرار حياتها، ومن ثم تدفع بها إلى أحضان المجد وهي يافعة صغيرة السن وغضّة الإهاب مع محترفي «فرقة باليه مدينة نيويورك» ذائعة الصيت، بل ورافقتها معظم الوقت راعية وموجِّهة في الظل، متحمِّلة أعباء العيش في مدينة باهظة وصعبة كنيويورك من أجل الهدف الكبير لأن تجعل من ابنتها نجمة. سرعان ما لفتت موهبة المراهقة الصغيرة ذات الأربعة عشر ربيعاً أنظار المؤلفين الموسيقيين ومصمِّمي الباليه، بحيث تبنّاها العبقري جورج بالانشين، (الذي يعتبر مع الفرنسي ماريوس بيتيبا أعظم مصمِّمي باليه كلاسيكي في القرن العشرين، بحيث تَمَّ تناقل تصاميمهما في مسارح العالم المختلفة لأعظم باليهات تشايكوفسكي وسواه من عباقرة الموسيقيين حتى اليوم).

هناك، تحت مظلّة «فرقة باليه مدينة نيويورك»، تعرفت بربارة بوشر بالملحن الشهير إيغور سترافنسكي ورقصت على ألحانه، كما رقصت تحت إدارة وتصميم سير فريدريك آشتون، وأدَّت دوراً راقصاً من تصميم آدم داريوس نفسه آنذاك حين كان راقصاً ومصمماً قبل أن يصبح أحد أعظم فنّاني الإيماء في العالم على الإطلاق. لكن أبرز إنجازات بربارة بوشر

كان أداؤها في عرض الباليه الحديث المسمى «القفص» من تصميم المصمِّم الأسطوري الشهير جيروم روبنز، والذي جعلته السيدة بوشر عنواناً لكتاب منكّراتها، لأن ذلك الباليه الحديث كان الدافع وراء اعتزالها للرقص وهجران مجد المسرح. فبالرغم من أن بربارة أطلقت على كتابها عنوان «القفص»، إلا أن الاعتراف الأكبر في الكتاب هو أن جيروم روبنز حوّل حياتها إلى جحيم، وجعلها تنفر من كواليس المسرح وبروفات الباليه. لم يكن ذلك، في الواقع، مقتصراً عليها وحدها، بل كان سلوك روبنز الفظ والمهين سارياً على الجميع، أناثاً وذكوراً. كان طبع الرجل -رغم موهبته الفذة والأكيدة- طبعاً نارياً، متعالياً، جارحاً، وكان يستهلك طاقة راقصيه، ويستنزفها إلى أقصى حدّ وهو يحاول طرق باب الغريب واللاإنساني، بل والحيواني، مستخدماً إيحاءات تتراوح بين الجنسي والمرعب، خاصة في عمله ذائع الصيت «القفص». خلال بروفاته، دأب جيروم روبنز على تغيير الخطوات طيلة فترة التدريبات إلى درجة مرهقة. وإذا كان هنا حقاً طبيعياً من حقوق المصمِّم والمخرج في المسرح، إلا أن جيروم روبنز تجاوز ذلك ليبدِّل بين المؤدِّين بعد أن يتقنوا أدوارهم، بل أخذ يفرض على كل شخص أن يتعلَّم إلى درجة الإتقان جميع حركات وخطوات كل دور، وهو مطلب بالغ الصعوبة بحيث يستنزف جهداً خارقاً للوصول إليه. بالتالي، يمكن أن يدرج موقف جيروم روبنز ضمن «الساديّة» في علم النفس، خاصة وأنه كان ضنيناً بالثناء، شديداً في النقد لدرجة الشتم، بحيث سبَّب ضغطاً نفسياً هائلاً على بربارة بوشر الأصغر سناً بين جميع الراقصات والراقصين. بالمقابل، كان مدير الفرقة جورج بالانشين - على نقيض روبنز - لطيفاً، رقيقاً، مهذب الطبع. لكن عتب بربارة الأساسي عليه تركّز على سلبيَّته كمدير فنّي للفرقة وهو يرى بأم عينيه الأذى النفسي الذي يلحقه روبنز بأعضائها. ولم توفر بربارة بوشر إبداءها أشد الاستغراب إزاء أستاذها الكبير بعد زمن طويل من معرفتها به وعملها معه، حين ولج مقصورتها في قطار ذات مرة ليبدي تصرُّفاً غامضاً غير مفهوم ينمّ عن شغف عميق بها، فانكسرت الثقة النفسية به كقرين للأب وراعٍ لموهبتها، ونفرت من العمل في الفن كلّه. هكذا، بعد أربع سنوات فقط من ارتقاء سلّم المجد في مسارح «دروري لين» بلندن، «سكالا» بميلانو، ومسارح باريس وأمستردام ومونت كارلو وإسبانيا، قررت بربارة بوشر اعتزال الرقص نهائياً والزواج من رجل دين، والقناعة بحياة ربة المنزل، إنجاب الأولاد، ورعاية الأحفاد.

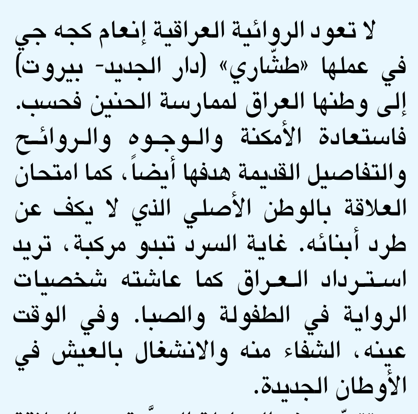
صورت بربارة بوشر في كتابها عديداً من العلاقات بين الراقصات، تتضمن أفول نجمة ساطعة كانت الفاتنة المقرَّبة لمدير الفرقة أو لمصمِّم رقصات شهير، وصعود شابة فتية وسط منافسة صعبة وتحدّ لخوض تجارب متنوِّعة جديدة تتراوح بين خطوات الباليه الكلاسيكي وحركاته التقليدية وبين التكيف مع متطلبات طموحة للرقص الحديث الذي يصوّر أجواء كابوسية تتحدّى كل ما هو شائع ومألوف لتهزّ وجدان المتفرجين وتثيرهم سلباً أو إيجاباً.

لعل هذه المنكّرات الممتعة تكون نواة لتأليف سيناريو سينمائي يستلهم قصته من حياة راقصة في سنّ المراهقة تشقّ طريقها بين الكبار، تصل إلى القمة، ثم تتنازل بإرادتها عن الشهرة والمجد نفوراً من الاستبداد والفساد.

خلال السنوات الأربع المثيرة والحافلة بالحماسة، تعرفت بربارة المراهقة إلى آدم داريوس الشاب، الذي بدأ كراقص باليه، لكن إصابة في ساقه جعلته يتحوَّل من الرقص إلى التصميم، بحيث صمَّم لها، بنجاح، أحد العروض الراقصة في تلك الفترة الخصبة الآفلة من صباها. كان ذلك قبل أن يشقّ آدم داريوس طريقه كمبدع لمنهج مغاير عن الإيماء الكلاسيكي الفرنسي هو «الإيماء التعبيري»، ويهاجر من الولايات المتحدة نهائياً ليستقر ويعمل في أوروبا، حيث أنشأ مدرسته في لندن، ثم نقل مقرّ نشاطه إلى هلسنكي، في الوقت الذي جال فيه عبر أكثر من ثمانين بلداً في العالم لينال كثيراً من الحفاوة والتكريم، بينها في العالم العربي كل من عمان ودمشق والقاهرة والكويت. الطريف في الأمر أن ستة عقود من الزمن فَصَل فيها المحيط الأطلسي كله بين الفنانين إلى أن استجدّ تواصل بينهما بمحض الصدفة ليشجع داريوس بربارة على كتابة منكّراتها، فكان أن ناشدته المساعدة، نظراً إلى كونه ألَّفَ درّينة من الكتب المتنوّعة بين منكّرات وروايات وكتب عن تدريب التمثيل والإيماء والرقص. هكذا، تمت ولادة كتاب منكّرات بربارة بوشر «القفص»: بربارة تكتب، وآدم يصقل الصياغة وينقّحها، ليروي الاثنان معاً عشرات القصص والحكايات التي لا تفرق بين نجم مشهور وفنان صاعد، بحيث يغني الكتاب الممتع المكتبة الفنية ومخيلة أي قارئ بما يتضمنه من صراحة وصدق. إنه كتاب سلس، ممتع القراءة، يتضمن كمّاً هائلاً من المعلومات التاريخية والملاحظات الشخصية في خضمّ سرد رحلات «فرقة باليه مدينة نيويورك» ذائعة الصيت إلى عواصم أوروبا لتحقّق نجاحات مبهرة، وتنال ثناء النقاد. لكن بربارة بوشر، وهي جدة معتزلة منذ عقود طويلة، لا تأبه بأن تظهر البقع السوداء في صفحات سجلّ التاريخ، التي دفعتها لأن تعتزل الفن قبل الأوان.

الحنين إلى العراق ولو إلى مقبرة

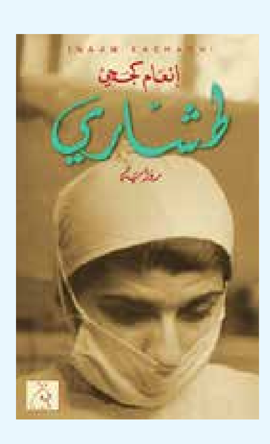
إيلي عبدو



لا تعود الروائية العراقية إنعام كجه جي في عملها «طشّاري» (دار الجديد- بيروت) إلى وطنها العراق لممارسة الحنين فحسب. فاستعادة الأمكنة والوجوه والروائح والتفاصيل القديمة هدفها أيضاً، كما امتحان العلاقة بالوطن الأصلي الذي لا يكف عن طرد أبنائه. غاية السرد تبدو مركبة، تريد استرداد العراق كما عاشته شخصيات الرواية في الطفولة والصبا. وفي الوقت عينه، الشفاء منه والانشغال بالعيش في الأوطان الجديدة.

تتبدّى هذه المعادلة المركّبة عبر العلاقة بين الدكتورة ورديّة التي غادرت العراق إلى باريس بعد تهديد الأطباء بالقتل، وبين إسكندر ابن ابنة أخيها، الشاب الذي ولد وعاش بعيداً عن وطنه فبات يجهل كل شيء عنه، تتشابك العلاقة بين الشاب والعمّة، تخبره حكايات وحوادث غير معنيّ بها. لكنه سرعان ما يجد طريقة للتعرف إلى وطنه أو التخلُّص منه نهائياً. يصمم إسكندر المهووس بالتكنولوجيا وعالم الكومبيوتر مقبرة إلكترونية خاصة بأفراد عائلته الموزَّعين في أنحاء العالم هرباً من جحيم العراق. هكذا يصبح الشاب الملول من حكايا أهله، دفّاناً يحفر الغيب، يلملم العظام من مقابر الخليج والشام وديترويت ونيوزيلندا وضواحي لندن، وينفخ فيها من موهبته لتستريح في أرض محايدة. والده لم يكن مرتاحاً لتلك اللعبة التي تسمح للتكنولوجيا بانتهاك حرمة الأموات والعبث بفكرة رقادهم الأبدي. لكن والدته تحمَّست للفكرة، ورسمت له شجرة بدائية للعائلة، سجَّلت على الأغصان بالقلم الأحمر أسماء الأموات من أبناء عمومة وأقارب، ولوّنت بالقلم الأخضر أسماء الباقين على قيد الحياة ليصبح العراق بالنسبة لإسكندر، مقبرة عائلية، بيتية الصنع، مشغولة باليد.

لكن المفارقة أن العمّة ورديّة استساغت اللعبة أيضاً، كل ذكرياتها، وهي في باريس، تنتظر لقاء الرئيس ساركوزي بوصفها لاجئة تتاجر عدسات الإعلام الغربي بقضيتها، إذ مات زوجها، وتركت عيادتها، وهربت من بلدها. أرادت الكاتبة عبر شخصية العمّة ورديّة أن تصوِّر علاقة الجيل الأول بالعراق. جيل يفضل التمسك ببعض القبور الإلكترونية على أن يسلّم بحقيقة ضياع وطنه. بينما تتبدّى صورة العلاقة بين المكان الأولي وبين الجيل الثاني من العراقيين عبر شخصيتَيْ هندة، ووالدة إسكندر، اللتين ينجلِ ميلهما إلى ذكرياتهما العراقية وسطوة هذه الذكريات، بسياقات العيش في أوطانهما الجديدة. ما يجعل هذه المشاعر أكثر اصطداماً مع الواقع وتفاصيله القاسية.



هذا التكرار التاريخي بين الأم وابنتها لا يبدو مصادفة في نص إنعام كجه جي، إذ يستعيد الأبناء سِيَر أهلهم ولكن في المهاجر. حياة لا تختلف كثيراً عن هندة حيث مكثت مع زوجها وابنها في باريس، وراحت تحصي خسارات الفقد في ديوان شعر أطلقت عليه اسم «طشّاري»، حين سألها ابنها: ماذا يعني هذا العنوان؟ قالت له: «تطشّروا مثل طلقة البندقية التي تتوزع في كل الاتجاهات. إنهم أهلي الذين تفرَّقوا في بلاد العالم مثل الطلق الطشاري».

هذا الطشاري التبعثري يظهر في تقنية الكتابة لدى إنعام كجه جي، الشخوص الذين يوزعون حيواتهم بين ذكرى وواقع، وطن ومهجر، ظهرت سِيَرهم في بنية سردية متشظّية، إذ تتفارق القصص والحكايا وتتأرجح الأزمنة، فيما تتوزع الأمكنة بين العراق وباريس وكندا ودبي عبر أطلس الويلات العراقية. حين يفيض الوجع عن مكانه وزمانه ويتوزَّع في أنحاء العالم تصعب كتابته عبر بؤرة سردية واحدة تتفرع إلى خطوط وسياقات. أرادت الكاتبة أن تترك لكل شخصية حرية القول والبوح عبر بؤرة مستقلّة. الخطوط السردية هنا ليست لعبة روائية بقدر ما هي أنفاس وخسارات وآلام يمكن للقارىء أن يتتبّعها وهو مشدود إلى داخله يترصّد كل انفعال يصدرعنه. والتشظّي السردي في هذه الحالة ليس ركاكة إذ إن نص كجه جي بدا قوياً متماسكاً يصنع حفرياته داخل الشخوص، ويُخرِج هزائمها. التشظّي هو المعادل التقني السردي لموضوع الرواية الذي يستند على انكسار الشخصيات بين أزمنة وأمكنة متعدِّدة بعد فراق الأوطان الأولى.

سبق لإنعام كجه جي أن عالجت موضوع الابتعاد عن الوطن في رواياتها السابقة، إذ رصدت في رواية «سواقي القلوب» شخصيات غادرت العراق إلى مهاجر متعددة، ولم تتمكن من الانفصال عنه نفسياً وروحياً، بينما رصدت في رواية «الحفيدة الأميركية» الأثار و الندوب التي تركها الاحتلال على بلدها.

هذا التشابه بين شخوص إنعام كجه جي في أعمالها، يؤكد أنها تكتب مشروعاً روائياً واحداً تيمته الرئيسية الحنين إلى العراق. لكن أبرز ما يميِّز تجربتها هو ذلك الفيض اللغوي الذي تتمتع به. فتبدو جملها ساخنة حارّة تقارب دواخل الشخصيات. هذه الصلابة اللغوية يمكن أن تفهم في سياق استرداد الوطن السليب. هكذا، فإن ما تعبر عنه افتراقاً وافتقاداً عبر بنية الرواية المتشظية، تستعيده أملاً عبر تماسك اللغة وجمالياتها.

وقائع الأيام السبعة

محمد العباسي

«روزنامة.. أيام نتداولها» كتاب جديد صدر مؤخراً عن دار إثراء بجدة، يقع في سبعة أيام تآزرت سبع كاتبات في إخراجه، كل كاتبة اختارت يوماً قريباً من نفسها يحمل ذكرى جميلة عاشتها في ساعات هذا اليوم أو ربما موقفاً أليماً تجرَّعته في ثنايا هذا اليوم.

الكاتبات لهذه «الروزنامة» هن أسماء لامعات في الثقافة السعودية منهن الأكاديمية والمعلمة، والشاعرة، والكاتبة، والباحثة، والناشطة الثقافية، اشتركن في نقاط كثيرة منها الشعر والإبداع والسفر وبحر جدة وهذه الأصوات هي: نجلاء مطري، وحليمة مظفر، وسهام القحطاني، وفاطمة إلياس، وزينب غاصب، ولمياء باعشن، وصباح أبو عزة.

يوم السبت - نجلاء مطري

جلت المشفى طولاً وعرضاً في ذلك اليوم، إنه يوم السبت.. نعم أذكره جيداً، ولا يمكنني محوه والهوّة تكبر، لم أكن استلطفه.. أفيق صباح كل سبت متثاقلة وكأني أحمل هموم الناس، فلم يكن من السهل عليّ قضاء أعمالي فيه، أظل طريحة فراشي، لا أملك لنفسي إلا النوم فراراً، بل حتى مجرد التفكير في مجيئه يرهقني، لا يروقني في هذا اليوم الخروج، أو التحدث هاتفياً مع الآخرين. وعندما كنت أعمل كنت أذهب باكية كالأطفال، ومتسائلة: لِمَ لا أحبُّه، لِمَ هذه العداوة؟؟!!

يوم الأحد - حليمة مظفر

يوم الأحد يوحي لي بالوحدة، ربما لأني أميل كثيراً إليها منذ طفولتي، فقد كنت طفلة وحيدة، وإن أكرمني الله تعالى بأخي وأختي لكنهما يكبرانني. وحين كنت طفلة كانا مراهقين، فكانت الرغبات مختلفة تماماً، لهذا أشعر أني كبرت وحيدة، أيضاً نتيجة التربية المحمية المشدَّدة من والدتي، إذ كانت ترفض أن ألعب في الشارع مع أطفال الجيران، وتختار مَنْ ألعب معهم



بعد أن تتأكَّد أنهم من عائلة طيبة الأخلاق. وحين أخرج فلا أخرج إلا بمرافقتها أو والدي أو إخوتي، وإن خرجت وحدي فحدودي لا تتجاوز البقالة القريبة، لأشتري الحلوى لي.

يوم الاثنين - سهام القحطاني

في يوم الاثنين أحاول قدر الإمكان أن (أكثر من الخير والطاعات) خلاف بقية أيام الأسبوع ما عدا (يوم الخميس)، وعندما نقرأ التاريخ الإسلامي سنجد أن هذا اليوم (محملاً بكثير من الذكريات الدينية)، فرسولنا الكريم عليه أفضل الصلاة والسلام وُلِد يوم الاثنين، وتوفِّي فيه.. رفع بيده الشريف الحجر الأسود يوم الاثنين. يكاد يكون يوم الاثنين مختلفاً عندي عن بقية الأيام.. مجمل الاختلاف يكون له علاقة بطاقتي النفسية والذهنية.

يوم الثلاثاء - فاطمة إلياس

كيف أنسى فضل يوم الثلاثاء، وقد كان اليوم المخصَّص لنشاطات النادي الأدبي في جدة حيث أقيم؟ سنوات طويلة وأنا أذرع المسافة من منزلي إلى حيّ الشاطئ حيث مقرّ نادي جدة الأدبي كل ثلاثاء، بدأ هذا المشوار منذ أول يوم افتتحت فيه الصالة النسائية كملحق بجوار مبنى النادي. نصبها رئيسه الرائد الأستاذ عبدالفتاح أبو مدين غير مبال بالاعتراضات وسيل الاتهامات والشكاوي التي انهالت عليه.

يوم الأربعاء - زينب غاصب

في يوم الأربعاء، ومنذ اعتُمِد الخميس والجمعة إجازة، وأنا أمارس هوايتي القيمة والحديثة وهي القراءة. أقرأ كل يوم إلا أنني أخصِّص الأربعاء للقراءات العميقة كالشعر والتاريخ والفلسفة وعلم النفس والرواية التي أعشقها كثيراً خصوصاً الروايات العالمية وروايات نوبل، وأحب روايات (ماركيز)، و(تولستوي)، و(ديستوفسكي)، وغيرهم، عدا الروايات السعودية والعربية.

يوم الخميس - لمياء باعشن

هكذا هو يوم الخميس، يوم تلقي فيه متاعبك عن عاتقك، وتسمح للأفراح أن تصاحبك دون شرط أو قيد. وهو يوم علاجي ترتاح فيه من كل الضغوط حتى تستعيد القدرة على التعامل معها بهدوء وحكمة، الضغط المتواصل يكسر العزيمة، واستراحات المحاربين هي خير وسيلة لتفادي كبوات الجياد فبعدها يتواصل العزم والإصرار، وتتحسَّن قدرات الأداء، وتتجدَّد طاقات العطاء.

يوم الجمعة - صباح أبو عزة

ارتبط يوم الجمعة عندي بالقراءة والسفر، كان يوم جمعة أذكره جيداً حين ناولني والدي - رحمه الله - كتاباً جديداً لفت انتباهي عنوانه «حول العالم في ثمانين يوماً». لم أنم ليلتها إلا بعد أن رحلت إلى بلدان كثيرة من بلاد العالم، بعضها تعرفت عليه لأول مرة. وكانت تلك القراءة في مراحل مبكرة سبباً في عشقي للسفر.

هنا غيض من فيض مما دبَّجته الكاتبات عن أروقة الحياة التي شاغبتهن فيها ذاكراتهن فانسلّت من أيامهن هذه الأحداث بحنانها أو بقسوتها، وانهال الكلام المباح دون أن يعلمن مقدار هذا الجمال الفاتن من بوحهنّ المباح.

الأطلس الساحر: ماءٌ، وموسيقى، وسردٌ آسر

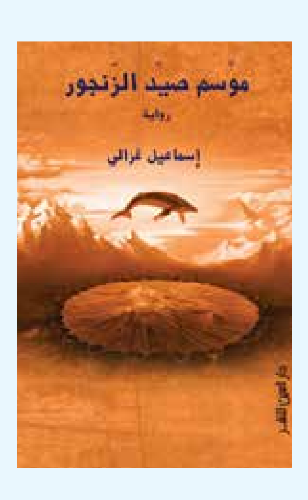
ياسين عدنان



تماماً مثلما تضيع البحيرات وسط أدغال الجبال ضاعت بحيرة (أكلمام أزكزا) الأطلسية في رواية إسماعيل غزالي الأولى «موسم صيد الزنجور» (دار العين 2013) ضياعاً بطعم المتاهة. فهذا الكاتب الأمازيغي الشاب ابن منطقة الأطلس المتوسط -النازح إلى الرواية من القصة القصيرة سيفاجئ قرّاءه وأصدقاء تجربته برواية حَبَكَها على شكل متاهةٍ محكمة الانغلاق. يشغل المكان والبحيرة، تحديداً، الحيّز الرئيس لبطولتها.

يحضر أدب البرك والبحيرات في ريبرتوار الرواية العالمية من خلال عديد من العناوين المهمة. يكفي أن نذكر رواية «البحيرة» لصاحب نوبل الياباني ياسوناري كاواباتا، إضافة إلى كثير من الروايات الشعبية: «البحيرة السوداء» لشارلوت لامب، «سيدة البحيرة» لريمون شاندلر، «أنشودة البحيرة» لآبرا تايلور، و«البحيرة الذهبية» لسوزان كلير. وطبعاً لكل واحدة من هذه البحيرات سحر وأسرار، وحكاية يتهامس بها أهل الجوار. لكن هذا الصنف الروائي ليس رائجاً بما يكفي في الأدب العربي. فروايات البحيرات عندنا تبقى معدودة على الأصابع: «صخب البحيرة» لمحمد البساطي، «تغريبة بني حتحوت: إلى بلاد البحيرات» لمجيد طوبيا، و«بحيرة وراء الريح» و«نهر يستحم في البحيرة» ليحيى يخلف.

وإذا كان يحيى يخلف قد استحضر في روايتيه بحيرة طبرية التي وُلِد على ضفّتها هو ابن قرية سبخ الفلسطينية، فإن إسماعيل غزالي قد عاد بدوره إلى بحيرة (أكلمام أزكزا) المجاورة لعيون وادي أم الربيع في عمق جبال الأطلس المتوسط، وهي البحيرة التي بَصَمَت طفولته ويفاعه، ليحوّلها إلى مركز سحري أو مسرح فانتازي تدور فيه



وحوله الوقائع العجيبة لروايته الأولى «موسم صيد الزنجور». ثم إن (أكلمام أزكزا) في رواية غزالي ليست مجرد بحيرة، بل هي في ظن ناسها على الأقل: (مرآة للسماوات السبع، تستضمر ما يعتمل في الأعالي، وهي تبدو وفق ذلك مرجعاً سماوياً أو مستودعاً أزلياً لأسرار الخلق وألغاز الكون».

أما شخوص الرواية فقد جاؤوا خلاسيين في الغالب: بدءاً من عازف الساكسفون الفرنسي الذي يزور البحيرة بدعوة من صديقة مغربية التقاها في مهرجان موسيقي متوسطي. لكن دعوته إلى البحيرة لم تكن بسبب الموسيقى بل كي يجرّب صيد سمك الزنجور هو المولع بالصيد في البحيرات. بيد أن العازف كان يضمر سبباً آخر لزيارته، وهو البحث عن أسرته المغربية من أمه. فهو ثمرة زواج مختلط بين أب فرنسي وأم مغربية لم يقدّر له أن يراها، إذ لفظت أنفاسها الأخيرة أثناء مخاض ولادته. ولأن والده لم يطلعه هناك في مدينته الفرنسية (رانس) على أية تفاصيل أو معطيات تخصّ أهل أمه، فقد ظل هذا الجانب من هويّته غامضاً سديمياً محرّضاً على البحث والاستكشاف.

فيرجينيا اللندنية بدورها لاذت بالبحيرة ناشدة التفرغ لكتابة سيناريو حول جَدَّتها الخليجية التي قاومت الاستعمار البريطاني بضراوة فارسة عربية مشهود لها بمهارة ركوب الخيل واستعمال السلاح. فيرجينيا كانت بدورها ثمرة خلاسية لزواج فوتوغرافي إنجليزي بامرأة من دبي: ليست سوى بنت الفارسة العربية. لكن فيرجينيا، وإضافة إلى مشروع السيناريو تضمر سبباً آخر لزيارة البحيرة الأطلسية هو البحث عن لؤلؤة سوداء مدفونة في قعره. أوّل لؤلؤة يصيدها جَدُّها في ساحل دبي قبل أن تسلب منه من طرف جنرال إنجليزي أهداها إلى زوجته التي أوصت بدفن اللؤلؤة السوداء مع رماد جثتها في قعر بحيرة «أكلمام أزكزا». وكان ولع زوجة الجنرال بالبحيرة قد تفتّق منذ شفيت على ضفّتها من مرض غامض يشبه السل.

ولأن المصائر في «أكلمام أزكزا» ليست حرّة طليقة كما يبدو لأول وهلة، فقد قرّر الفتى العشريني الذي يشتغل في الفندق، اقتفاء مصائر عشاق البحيرة، لجمعها وتقييدها في كتاب ضخم عكف على تأليفه وضمّنه حكاياتهم الغريبة والمأساوية، خصوصاً وأن أغلبهم لقي حتفه في المكان وفق سيناريو حوادث ظلت طيّ الغموض.

شخصية أخرى لا تقل غموضاً هي شخصية الصياد الأشقر، مروّض الزناجير، الذي يقتفي أثر زنجور خرافي أشبه باللوثيان. سمك وحشي مرقّط بفم عريض يشبه منقار بطة. سمك عدواني يطلق عليه الصياد الأشقر توصيف إمبراطور الغياهب، خصوصاً وأنه يتربع على عرش البحيرة بشكل يزيد من مناخ الغرائبية الذي يخيّم على البحيرة ذات التاريخ الغامض والأسرار المريبة: «إمبراطور الغياهب، فهو الغابة التي

في أسفل البحيرة، الزنجور المرقَّط، كائن موسيقي بامتياز، سمك يعشق الموسيقى حد الثمالة». يقول الصياد قبل أن يضيف مخاطباً العازف الشاب: «ما إن بدأتَ العزف على ساكسفونك ليلة أمس حتى أذهلني ما رأيت. رأيت البحيرة كريستالية تماماً، شفافة، يكشف زجاجها عن مملكتها المتشعبة، ووسط مهرجان الأعشاب وسلالات الحوت المتناسلة، ظهر الإمبراطور، وطفق يحوم، ويرقص، ويلف، ويتمايل بثقل متبختر. رصدتُه يتابع أثر النغمة، منتشياً بالرنّة، مسحوراً بالنفخ الجليل.».

هي إذن بحيرة بمزاج. وهذا سرّ غوايتها. فالبحيرة لا تقف غوايتها عند حدود جاذبيتها الطبيعية الباذخة، كونها تنتصب، وتندفن في الآن ذاته، في الأعالي الداغلة لجبال الأطلس المتوسط، وتتوسط غابة سامقة من الأرز، بل يتجاوز سحرها العنيف ذلك، بالنظر إليها كمأوى للزنجور المرقَّط أولاً، ثم كمصدر مريب للحوادث الغامضة ومكان عجائبي بامتياز، بدءاً من الحجر الغريب الذي يهوي بين الحين والحين إلى قعرها فيجعل لونها يتشيطن. أما تاريخها فَغَنيّ بالحكايات الغامضة التي جعلت نظرة سكان الجوار إليها مقدَّسة ومشوبة بريبة طقوسية. متاهة محكمة، ومتشابكة أيضاً، تلك التي وجد عازف الساكسفون الفرنسي نفسه عالقاً داخلها. لكنه مع ذلك لم يكن ينشد الفكاك. فمنذ البداية سَحَرَه المكان، وألهَمَه بشكل غريب حيث أتاحت له البحيرة أن يؤلّف خماسية موسيقية لم يكن يحلم يوماً بإبداع عمل في قيمتها. كان يعزف مثل المسرنم وهو مشدود بشكل كليّ إلى أسرة غجرية. أسرة معدمة مكوَّنة من أم حبلى وأب ستيني وصبي يرعى الغنم طول النهار، ويروّح عن نفسه بالعزف على كمان مصنوع من القصدير، ثم صَبيَّة في ربيعها الثالث عشر ذات عينين زرقاوين ما تأمَّلَهما العازف الفرنسي إلا وانجذب وغاب. تتشابك خيوط السرد مع تداخُل حكايات الشخوص. كل شيء محبوك بدقة في الرواية. ولا يوجد عنصر مُقحَم في الدوامة. الصياد الأشقر سيكتشف الطريقة المثلى لصيد الزنجور الضخم. فالسرّ يكمن في الموسيقى، وبالضبط في ما يعزفه الساكسفوني الفرنسي حيث سيتواطآن معاً ذات ليلة للإيقاع بالحوت الضخم. ونجحا فعلاً في النيل منه ليجنّ جنون الصياد الأشقر بعدها. أما فيرجينيا فقد اختفت فجأة وغرقت عربتها في البحيرة تاركة للعازف الشاب مخطوطة غريبة كانت آخر وأغرب ذكرى بقيت له من فتاة فاتنة جمعته بها ذات سمر خافت علاقة حميمة مشتعلة أضاءت ليل البحيرة.

وقبل فيرجينيا، كان صبي الفندق قد اختفى بعدما جازف بتسلّق الجبل السحري ولم يظهر له أثر مثل كل الذين غامروا قبله بتسلّق جبل الرواية اللعين. صبي الفندق سيترك بدوره منكّرته للعازف الفرنسي. الشيء نفسه فعله الصياد الأشقر الذي قصد الجبل الغامض هو الآخر بعد أن جنّ جنونه مخلّفاً بدوره مخطوطة عجيبة لصديقه العازف. العازف الذي صعقه اكتشاف حقيقة مزلزلة تتعلق بالأسرة الغجرية التي ظل يترصَّدها على طول الأسبوع بتلك الخيمة المنتصبة في الضفة. إذ ما من وجود لها أصلاً، وكل تلك الرؤى التي كانت تنتابه وهو على ضفة البحيرة كانت محض تخيُّلات.

المخطوطات الثلاث سيكون لها الوقع السحري الذي يجعل تركيب الرواية مدهشاً. فمنكّرة صبي الفندق كانت عن فتاة البحيرة: الغجرية التي نمَت على ضفة البحيرة مثل نبتة ساحرة، وكان لها صوت خرافي كلما جَرَّبَت الغناء به استحالت البحيرة إلى جليد. وهكذا اكتفت بالمواويل، وصارت تغني بنصف حنجرتها فقط مُدّخرة قوة صوتها لزمن آت.

هكذا تأسرك رواية إسماعيل غزالي، وتصيبك بالعطش. لكل زائر من زوار البحيرة ذريعته المعلنة وهدفه الخفي. ولكلٍّ كتابُه السريّ أيضاً. حتى الصياد الأشقر كانت له مخطوطته الخاصة التي جاءت تحت عنوان «طريق أزغار»: قصة رحلة لم تكن في الحسبان ستضاعف من جوّ الغرابة، وتدفع به إلى الحدود القصوى.

وبالإضافة إلى الزوبعة التي تلملم التفاصيل المنثورة بخيط بلوري في الرواية، نكتشف في النهاية أن «موسم صيد الزنجور»- العنوان الذي يطلقه العازف الفرنسي على خماسيته الموسيقية المؤلفة من: دورات الغراب الثلاث، ساحل اللؤلؤة السوداء، أوديسا بجع الشمال، حكايات البحيرة السبع، ثم رقصة اللوثيان - هو نفسه عنوان الرواية التي ألّفَها الأبكم ذو الإشارات الغريبة. وهو نفسه عنوان المؤلّف الموسيقي الخماسي.

في «موسم صيد الزنجور» المصادفات فادحة، بمبالغة أحياناً وبغير قليل من التهويل. لكن يشفع للرواية أن كاتبها توفّق في أن يبتكر للمادة المتشعبة لعمله الروائي الأول شكلاً متاهياً يعتمد تداخل أكثر من عمل داخل العمل الواحد. فهي رواية داخل رواية، أو روايات وحكايا ومصائر متعددة داخل الرواية نفسها. لكن الأحداث عرفت كيف ترسم إيقاعها الحلزوني بطريقة دوّامة تتناغم فيها النزعة الفانتزتيكية بتقنيات مبتكرة وأنماط قول مختلفة وتدبير حكائي. فضلاً عن احتفاء الرواية اللافت والبديع بطبيعة الأطلس المتوسط الذي تخلق له سيرة موازية لسيرة الموسيقى داخل النص وهي تدوّن أسماء وأشكال زخم الأشجار والنباتات التي يترف بها الأطلس المتوسط جبالاً وغابات. فالشجر الداغل في الرواية محبوك من البلوط والغار والعصفر والتنوب. وهناك طبعاً أرز وسنديان. وثمة نسر خرافي أيضاً، جمهرة قرود، كلابُ أصقاع دجَّنَتها الموسيقى، جراد كبير يلتَهم ورق حشيشة السباع، فراشات سوداء، حمار أجرب، كلب مبقَّع بالأبيض والأسود والأصفر، زيزان لا تتوقف عن الصرير، أسماك بيرش مبنولة للصيادين، زناجير مخاتلة، خنافس ذهبية، غربان تنعق في الأعالي، وحلزونات تدلق صمغها الكثيف تحت حشيشة الكلاب.

«موسم صيد الزنجور» رواية سوداء عن الأطلس، عن طبيعة الأطلس، وسحر الأطلس، وأسرار الأعالي الأمازيغية. «موسم صيد الزنجور» رواية أمازيغية كتبت بلسان عربي مبين.

من المنبر إلى الإنترنت

يدعو كتاب «تجديد الخطاب الإسلامي من المنبر إلى شبكة الإنترنت»، إلى تغيير نوعي في بنية الخطاب الإسلامي وأولوياته وإعادة صوغ أطروحاته، وتجديد تقنياته ووسائله،بحيث يستجيب للتحديات التي تواجهها في سياق حركة المجتمع الذاتية التي تتفاعل مع ما يجري حولها في العالم .



الكتاب من تأليف الدكتور محمد يونس المتخصّص في الشؤون الدينية بصحيفتي الأهرام والاتحاد، وصدر عن مكتبة الدار العربية للكتاب، ويطرح رؤى جديدة لصوغ خطاب إسلامي يقدر تأثير معطيات العصر وتطوّر العلاقات وأنماط التعاطي مع المعرفة وتطوّرها من التلقّي إلى التفاعل، ومن أحادية المنبر إلى تعدُّدية الشبكة،يضع الكتاب أطراً معرفية لصياغة خطاب يلبّي احتياجات شعوبنا التي خرجت إلى ميادين المدن العربية والإسلامية ترفض الاستبداد السياسي والتخلُّف الاقتصادي والجمود الفكري الذي فرض عليها عقوداً طويلة، مرات من الخارج احتلالاً واستعماراً، ومرات أخرى من الداخل استبداداً واستحماراً، ويطرح آليات لتجديد الخطاب الإسلامي على اختلاف مستوياته وأشكاله بدءاً من خطبة الجمعة ومروراً بالأشكال الاتصالية المقروءة والمسموعة والمرئية وانتهاء بالشكل الرقمي عبر شبكة المعلومات الدولية.

أديان شتى وحب واحد

«في مقام العشق» رواية مشتركة ليوسف نبيل وزينب عبد الحميد تعرّض الروائيان لأفكار كثيرة حول الدين والتصوُّف والجنس وحتى ما ينكر المجتمع وجوده من شذوذ أنتجته الرهبة، ورصدا حالات الهلع والخوف الناتجة عن كبت الحقائق، وبعض مشاكل الأقليات في مصر مثل البهائيين وتحوُّل سياسات الجماعات السلفية في مصر من تقويم المجتمع على المستوى الأخلاقي إلى مهادنة الحاكم.

بدا منطلقهما الروائي يعتمد على تلاقيهما حول مفهوم رحب للتصوُّف يبدأ بتعرية الذات والكشف عن مكنوناتها. وفي تلك المنطقة يكتشف الإنسان ظلامه الدامس وخوفه من الصدام مع المجتمع.

مع مرور الزمن ينسى الكثيرون مضمون الشعائر وهدفها وروحها، الذي صُممت من أجله كل تلك الطقوس، وتبقى وحدها الطقوس من دون معنى فتصبح مجموعة من الأفعال البلهاء إذا فقدت معناها الرئيسي، واقتصرت على مجموعة من الأفعال لا تحمل أيّ معنى. عبادة الشعائر هي عبادة الأوثان والأصنام بشكل مباشر، فالإنسان هنا يقدّس ذاته ويعبد أفكاره هو، ويتجلّى ضعفه وجبنه في التمسُّك بعدّة أفعال لا تحمل أي معنى سوى الخوف والجهل.

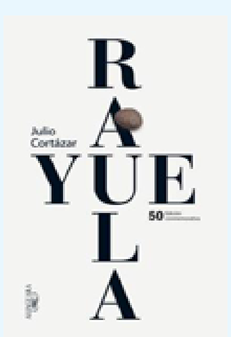
القلق والاضطراب هما علامات الولادة الجديدة، لذلك نجدهما يسيطران طوال الرواية على غالبية الأجزاء. الولادة النفسية والفكرية لا تمرّ دون اضطراب وسط كل تلك الحجب والتشوُّهات. وكلما مرّ الوقت ازدادت تلك الحجب التي تفصلنا عن فهم ذواتنا وعن فهم الآخر.

لعبة الحجلة بعد الخمسين

صدرت هذا الشهر طبعة جديدة لرواية الكاتب الأرجنتيني خوليو كورتاثر الأكثر شهرة «الحجلة» بمناسبة مرور خمسين عاماً على نشر هذه الرواية التي أسست لما يعرف بحركة البوم الأدبية في أميركا اللاتينية. والنسخة الجديدة مزوّدة بفهرس خَطّه خوليو كورتاثر بنفسه لترقيم الفصول كي يستطيع القارىء متابعتها.

تعد رواية «الحجلة» من أهم الروايات التي سببت عند ظهورها ثورة في عالم الكتابة لأن أسلوبها اقترب من السيريالية، الأمر الذي لم يكن قد انتشر بعد في أدب أميركا اللاتينية.

قال كورتاثر في إحدى رسائله لبول بلاكبيرن عن الرواية «اقتربت من الانتهاء من «الحجلة». الرواية الطويلة التي حدثتك عنها مراراً.

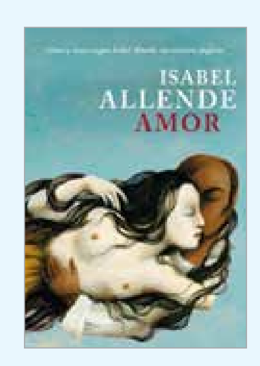



وهي بمثابة كتاب لا منته (بمعنى أن الشخص يمكن أنّ يضيف إليها مراراً وتكراراً إلى أن يموت). أفكر أنه عليّ الانفصال عنها بقسوة. إن كان يهمُّك رأيي في هذا العمل، سأخبرك بتواضعي المعهود، أنها ستكون بمثابة قنبلة ذريّة في المشهد الأدبي بأميركا اللاتينية».

في الفصل 99 من الرواية يقول كورتاثر «وما وظيفة الكاتب سوى تدمير الأدب؟» وفي الفصل الثاني «نسير بدون أن نبحث على أنفسنا، ولكننا نعرف أننا نسير لنجد أنفسنا».

كل عشاق إيزابيل

جمعت الكاتبة التشيلية إيزابيل آلليندي في كتابها الجديد «حب» أهم نصوص العشق التي كتبتها في جميع كتبها. اعتادت إيزابيل آلليندي التعبير والحديث عن رغبات العشق الجامحة من خلال سيرتها الشخصية والحديث عن تجاربها الذاتية بلغة أدبية وحرفية عالية.



كثير من النقاد يميلون إلى تصنيف كتب إيزابيل آلليندي على أنها كتب سير ذاتية وخاصة روايتيها «بيت الأشباح»، و«باولا» التي كتبتها خصيصاً لابنتها، إلا أن إيزابيل ترى أنها تستدعي الذكريات حين تكتب، وهي الذكريات التي قد تحمل الكثير من الخيال، ولا ينبغي أن تُعتَبر حقائق حدثت بالفعل.

يضعها النقاد في مصاف كتّاب حركة ما بعد اليوم أو الأدب الحداثي، الذي يميل إلى الواقعية مع استخدام لغة بسيطة وسهلة من دون أن ينشغل في البحث عن أشكال للغة جديدة ومستحدثة.

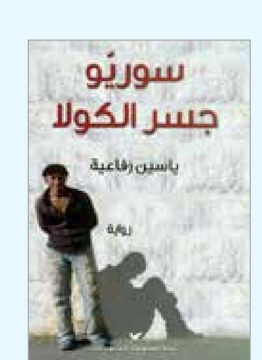
تميل آلليندي إلى استخدام حسّ الفكاهة في كتاباتها، وتبرر ذلك بأن مهنة الصحافة التي اشتغلت بها منذ الصغر هي التي علّمتها هذا.

ولدت إيزابيل آلليندي عام 1942 في تشيلي، وعملت بالصحافة منذ أن كانت في السابعة عشرة. وكانت روايتها «بيت الأشباح» التي صدرت عام 1982 سبب شهرتها. وتوالت أعمالها: «عن الحب والظلال»، و«إيفا لونا»، «باولا»، و«أفروديت»، و«مدينة الوحوش».

سوريّو جسر الكولا

تواكب رواية «سوريو جسر الكولا» للسوري ياسين رفاعية، (شركة المطبوعات للتوزيع والنشر- بيروت)، ما يعانيه العمال السوريون في لبنان من قهر وظلم وغربة واتّهامات وتصرُّفات عنصرية.

تتسلسل أحداث الرواية بطريقة مثيرة وأسلوب شيق، على رغم بعض الهفوات في المبالغة بعرض أحداث ومشاهد بعيدة كل البعد عن المجتمع المخملي في لبنان (مشهد العرس مثالاً).



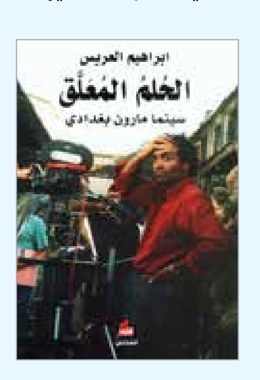
يصوّر رفاعية حقد فئة كبيرة من اللبنانيّين على السوريّين من دون التمييز بين تصرُّفات النظام، وتصرُّفات عامل فقير لجأ إلى لبنان لكسب قوت يومي، والعيش بعيداً من ظلم حاكم ديكتاتور. فبعد اغتيال رئيس الوزراء اللبناني رفيق الحريري عام 2005، واتجاه أصابع الاتهام إلى النظام السوري، تحوّل كل العمال السوريين إلى مُتَّهمين. وهنا يرصد رفاعية حوادث قتل واغتصاب وتنكيل وعنف وعنصرية بحق مئات العمال. يمزج الروائي السوري ما يكتبه مع الحكايات الشفوية، والوثائق، والإحصاءات، والشهادات.

جعل رفاعية عمالاً مهمشين أبطالاً لروايته، فكتب عن ذلهم ومعاناتهم الإنسانية والسياسية، وعما إذا كان يحقّ لهم أن يحبّوا ويعشقوا، أم أن الوجود في الغربة، يعني الوحدة.

الحلم المُعَلَّق

الكاتب والناقد السينمائي اللبناني إبراهيم العريس، خلق حالة في الكتابة النقدية السينمائية، عبر محاولاته التأليفية الدائمة عن مخرجين عرب بارزين أو من خلال تحليله لأفلام تتخطّى في مضمونها البعد الاجتماعي لتصل إلى الديني والسياسي.

كتابه الأخير «الحلم المعلق» (دار الفارابي - بيروت)، هو محاولة أوّلية لقراءة أفلام المخرج الراحل مارون بغدادي في ارتباطها بحياته القصيرة (1950 - 1993). يتابع العريس مسار سينما هذا المخرج الذي يُعتَبر أحد أبرز مؤسّسي تيار التجديد في السينما اللبنانية، منذ فيلمه الروائي الطويل «بيروت يا بيروت»، وصولاً إلى فيلمه الأخير «فتاة الهواء»، مروراً بكثير من الأفلام التي حققها بين لبنان وفرنسا التي عاش فيها سنواته الأخيرة.



يتوقف عند أبرز مشاريعه التي لم يقيّض له تحقيقها. ومنها فيلمه الأخير «زوايا» الذي كان يفترض أن يبدأ تصويره في لبنان، كنوع من المصالحة مع الوطن، لكنه قضى في حادث مؤسف في 11 ديسمبر/كانون الأول 1993.

يقول العريس «لعل الصورة الأولى التي تخطر في البال ما إن يؤتى على ذكر مارون بغدادي أو ذكر سينماه، هي صورة شخص ما يركض. ليس هنا من قبيل الصدفة، فالصور التي تبقى في الذاكرة أكثر من غيرها، من بين آلاف الصور التي تملأ أفلام مارون بغدادي وعالمه، هي صور الراكضين».



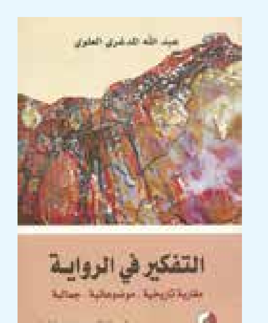
قصص بطعم الكرز

كتابة القصة طراز خاص من الكدح السردي المضني، الذي يشبه عملية حفر بئر في أرض مجدبة بواسطة إبرة صغيرة. يمكن أن نستحضر هذه المقولة ونحن نتلمَّظ «طعم الكرز» المجموعة القصصية الجديدة للأديب المغربي أحمد المديني (دار توبقال، الدارالبيضاء).

في «طعم الكرز» يقدم الكاتب ثمرة مساره الناضج والمختبر، بداية من نبذ الواقعية الفجة، إلى تغوير المعنى، ومن استبطان الإحساس إلى تأجيج اللّغة وإشعاع الرؤيا بتجريبية تارة، وبصفاء رؤية وتدقيق للعبارة وإدراك للوحدة الموضوعية تارة أخرى. في هذه المجموعة يتبادل الواقع والخيال المواقع ويتماهيان، صانعين في كل مرة نصاً مركزه الذات وماده العالم، أرضيته الحياة، وقطبه الوجدان، سَمتهُ التحديد والنظام، وكنهه بحث دائم عن وضع الكائن، سواء ذلك المنحوت من سمات بيئة أصلية أو ذلك «المستضاف» في مناخ أجنبي. أحمد المديني في هذا العمل الجديد يقدم «ميراثه الخاص» في الفن القصصي، اعتماداً على «وصفة مكعبة» قوامها ثلاث قواعد جوهرية: أولاً، أنّ التوجُّه إلى الواقع لا يكون من زاويته التسجيلية، بل من مستواه اللامنظور، ثانياً: بلاغة الخواتم وأقفال النصوص، بعيداً عن النهايات المفتعلة وثالثاً شعرية المفارقة، إنّ قصص أحمد المديني استعارة كبرى للخلل الذي يَعْتَوِر الوجود.

قراءة التاريخ بالتخييل

حسناً فعل الناقد المغربي إبراهيم أولحيان، حين أقدم على ترجمة كتاب البروفسور عبد الله المدغري العلوي، الموسوم بـ «التفكير في الرواية: مقاربة تاريخية، موضوعاتية، جمالية» (دار دال، سورية). إذ إن هذا المؤلف هو الأول من نوعه، الذي يجسِّر الهوّة بين سجلّين ويجعل القارئ في النص الفرنسي ينفتح على الرواية المغربية المكتوبة بالعربية.



فعلى امتداد ستة فصول كرونولوجية (انطلاقاً من مرحلة استنبات الجنس الروائي في التربة المغربية خلال خمسينيات القرن المنصرم، وصولاً إلى حداثة روايات بداية القرن الحادي والعشرين)، يقدّم لنا عبد الله المدغري العلوي قراءة «تعاقبية وتزامنية في الآن ذاته» للرواية المغربية راصداً مسارها التاريخي عبر المحطات البارزة التي شكلت تضاريسها، وساهمت في تطوُّرها، بغية إضاءة التحوّلات التي عرفتها في أشكالها ونماذجها المختلفة. وهي قراءة غير منفصلة عن سياقاتها ومرجعياتها الاجتماعية، فحسب إبراهيم أولحيان في معرض تقديمه لهذه الترجمة «كانت الرواية المغربية دائماً في علاقة تشابكية مع المجتمع، ومن صلبه تنطلق لتشييد عوالم حكائية تخييلية مسكونة بقضايا الإنسان وأحلامه وأوهامه ورغائبه».

شيماء صبحي
نقد العقل الهجين

ياسر سلطان



يدل الهجين في اللغة العربية على اختلاط الأنساب، وفي علم الأحياء على كل نبات أو حيوان نتج عن تزاوج نوعين أو سلالتين أو صنفين مختلفين. وهو المعنى المباشر الذي يمكن للوهلة الأولى أن نصف به هذه الأشكال أو الكائنات الممسوخة التي قدمتها الفنانة المصرية شيماء صبحي في معرضها الذي أقامته مؤخرا بجاليري مصر في القاهرة تحت عنوان «هجين».



غير أن الوقوف على المعنى المباشر الذي تشير إليه كلمة هجين من شأنه أن يُخل كثيراً بمضمون هذه الأعمال، والتي تحمل في طياتها معاني أخرى أعمق من التعريف المباشر الذي يشير إليه عنوان المعرض. فكلمة هجين تحمل هنا دلالاتها المختلفة والخاصة كعنوان للطرح البصري الذي تقدمه الفنانة، والذي يعد انعكاساً لما ينتابنا نحن البشر من مشاعر وأحاسيس حيوانية تعود بنا في لحظات بعينها إلى طبيعتنا الأولى. إنها مقاربة ما بين شكلين كما تقول صبحي، يستخدم خلالها العنصر الأنثوي كتيمة ورمز، ومحور تنطلق من خلاله الفنانة لتقديم رؤيتها الشخصية للطبيعة البشرية.

تحاول شيماء صبحي، عبر أعمالها الفنية الحديثة، طرح رؤية مغايرة في تناولها للموضوع الأنثوي، هذا الموضوع الأثير لدى العديد من المصورين والفنانين، والذي تناولته هي نفسها من قبل في عدد من التجارب الفنية التي شاركت بها في دورات صالون الشباب الذي يقام في القاهرة كل عام، والمُخصص لإبداعات الفنانين الشباب تحت سن الثلاثين. هذه المشاركات التي كان لها صدى في حينها، نظراً لجرأتها في التناول. غير أن التجربة التي قدمتها أخيراً لا تختلف عما تم طرحه في أعمالها من قبل، فأعمالها في معرض «هجين» يمثل حالة مختلفة من حيث الشكل والبناء، لكنها في ذات الوقت تُعد انتقالاً وتطوراً في سياق نفس التناول السابق للموضوع الأنثوي لديها، والتي يجمع في ما بينها - خلافاً للمعالجة التصويرية للجسد الأنثوي- نزوع صوفي مستتر خلف الإحالات المفاهيمية والمعالجات البصرية للأعمال. ويبدو هذا الأمر جلياً إذا ما تأملنا هذه الأعمال من حيث كونها معالجة بصرية مرهفة لمفهومي الظاهر والباطن، أو الخفي والمعلن. بيد أن النزوع الصوفي الذي بدا في تناول شيماء صبحي للجسد الأنثوي، ليس نزوعاً للفتنة والإغواء، بل باعتباره (أي الجسد) كحامل لمعاني الطهر والخير والجمال.. كما يتجلى أيضا كاجتماع بين نقيضين في آن، فالستر والكشف والمواءمة الحثيثة في ما بينهما هي صفات ملازمة ومشتركة لعدد من أعمالها السابقة. وهذا السياق ذاته هو الذي تنطلق من خلاله صبحي في معرضها الجيد «هجين» إذ المراوحة بين ما هو ظاهر وما هو خفي، مازالت تشغل حيزاً كبيراً من الفكرة المهيمنة على الأعمال، غير أن المعالجة البصرية هنا تختلف كثيراً، وتتخذ نمطاً مغايراً.

في أعمال هذا المعرض، اختارت صبحي معالجة بصرية تتراوح بين الشكل الآدمي والحيواني، لتقدم لنا مجموعة من المسوخ المشوهة لنساء في هيئة أخرى. وبقدر ما لهذه المعالجات البصرية من أثر صادم واستفزازي، إلا أن طريقة البناء والتوزيع اللوني للعناصر والمساحات سرعان ما تعيد للأثر توازنه مرة أخرى، بالإضافة إلى سطوة المضمون وتأثير الفكرة وعمقها، فهذه الكائنات المشوهة التي تقدمها صبحي تشبهنا أو تتقاطع مع ذواتنا على نحو ما. تدرك الفنانة جيداً أن كلاً منا يحمل قدراً من تلك الطبيعة الحيوانية كما تقول، الطبيعة البدائية التي نكتشف وجودها كلما تركنا أنفسنا عرضة لتقلبات المشاعر أو اجتياح الشهوات.

في أعمالها السابقة، كانت شيماء صبحي مشغولة باستكشاف المفاهيم الملتبسة لمعنى الحرية من منظورها الإنساني والأخلاقي والديني، واضعة في الاعتبار انتماءها لثقافة ومجتمع يختلط فيه معنى الحرية لدى البعض بمفاهيم العري أو الانحلال الأخلاقي. وقد حاولت عبر أعمالها السابقة تفنيد هذه المفاهيم بصرياً عن طريق تناولها الفني للجسد الأنثوي، وطرحها لرؤية مغايرة لمفهوم الفتنة أو الإغواء. وقد تُقرأ أعمالها البصرية في هذا السياق كنوع من الإبداع النسوي، بمعناه الذي يشير إلى تلك الإبداعات التي تتصدى للدفاع عن المرأة وحقوقها المجتمعية، غير أن من يتأمل أعمال صبحي يمكنه تجنب النظر إليها من هذه الزاوية، فهي وإن كانت تتناول مفهوم الحرية عبر تعاملها مع الجماليات الفنية لجسد المرأة، إلا أنها لا تعني هنا بالضرورة المرأة بشكلها المباشر بقدر ما يعنيها الإنسان بشكل عام، إذ تشكل المرأة مرآة المجتمع، وكلما اختلت بنيته وازدوجت نظرته تجاه القيم انعكس ذلك على المرأة ومن ثم على المجتمع ككل. وعبر معالجاتها الفنية تحمِّل صبحي شخصياتها النسائية قدراً هائلاً من التناقض الذي يطفح على ملامحها الخارجية، وكأن المزج بين الشكلين الحيواني والإنساني هو الطريقة الأنسب من وجهة نظرها للتعبير عن هذه الرؤية النقدية، حيث لكل شخصية من الشخصيات مقابل حيواني يتسق مع طبيعتها وقناعاتها ونظرتها للآخرين.

الجانب الجمالي المبهج الذي تقدمه صبحي مشوهاً وحائراً بين عالمين. هو سلوك فني يحيل إلى أسانيد أسطورية وحكائية تزخر بها الميثولوجيا الغربية والشرقية على حد سواء، بالإضافة إلى تجليات الخيال الروائي المعاصر وانعكاساته السينمائية. فالشخوص المرسومة في معرض «هجين» تتأرجح بين الأسطورة والرغبة الذاتية في الكشف عن كوامن الطبيعة البشرية، وما تحمله هذه الطبيعة من ترسبات بدائية. وقد اختارت الفنانة في صياغاتها ومعالجاتها للأعمال التركيز على الشخوص أو العناصر الرئيسة في اللوحة عن طريق تحييدها للخلفية باختيار درجة واحدة من اللون تهيمن على مساحة العمل الفني، ثم تقوم بعدها ببناء عناصرها وأشكالها المرسومة على مسطح العمل، معتمدة في ذلك على مقدرتها في رسم الجسد الإنساني وتعبيرات الوجوه، فهي وإن كانت تنطلق في تجربتها بفرض ذلك النسق الخيالي في صياغة عناصرها المرسومة، إلا أن ذلك النسق الخيالي نفسه لا يخرج عن إطار تمسكها الملحوظ بقيم البناء والتشريح والحس الجرافيتي، تأثراً بدراستها كأستاذة في قسم الجرافيك بكلية الفنون التطبيقية في الجامعة الألمانية بالقاهرة.

محمد شبعة: من الوعي الجماهيري إلى الوعي البصري

رحيل رائد الحداثة الفنية في المغرب

أنيس الرافعي

برحيل الفنان الرائد محمد شبعة، يفقدُ المشهد التشكيلي المغربي واحداً من آبائه الرمزيين، وعَلَماً من أعلامه المؤسِّسين. فعن سن 78 عاماً، انطفأ صاحبُ «الوعي البصري بالمغرب» بعد صراع مرير مع مرض «الباركنسون»، مخلّفاً في أذهان متتبعيه صورة مشرقة لذلك «اليساري المتمرد، المضّمخة كلماته بعبق السيجار الكوبي».

وهو توصيف خليقٌ بمثقف عضوي ومناضل سياسي، جعل من اللوحة أداة للمواجهة الأخلاقية، وقادَ ثورة جمالية من أجل رؤية جديدة وحداثية للفن والثقافة والمجتمع.

رأى محمد شبعة النور سنة 1935 بمدينة طنجة. تلقى تكوينه الأوليّ بمدرسة الفنون الجميلة بتطوان على يد الرسام العالمي ماريانو برتوتشي، ثم أكمل دراسته العليا بأكاديمية الفنون الجميلة بروما ما بين 1962 و1964. عيّن سنة 1966 أستاذاً بمدرسة الفنون الجميلة بالدار البيضاء، ثم في ما بعد مؤطراً فنياً بالمدرسة الوطنية للهندسة المعمارية بالرباط.

تميز المسار الإبداعي لمحمد شبعة بتشعبه وغناه، وكذا بتقاطع الثقافي والسياسي ضمن بوتقته، فضلاً عن مزاوجته الخلاقة بين التنظير والممارسة. إذ ساهم سنة 1965 في تأسيس مجلة «أنفاس»، التي تمخضت عنها حركة فنية طليعية يطلق عليها مسمّى «جماعة 65»، وقد ضمت في صفوفها أيضاً الفنانين المعروفين فريد بلكاهية ومحمد المليحي.

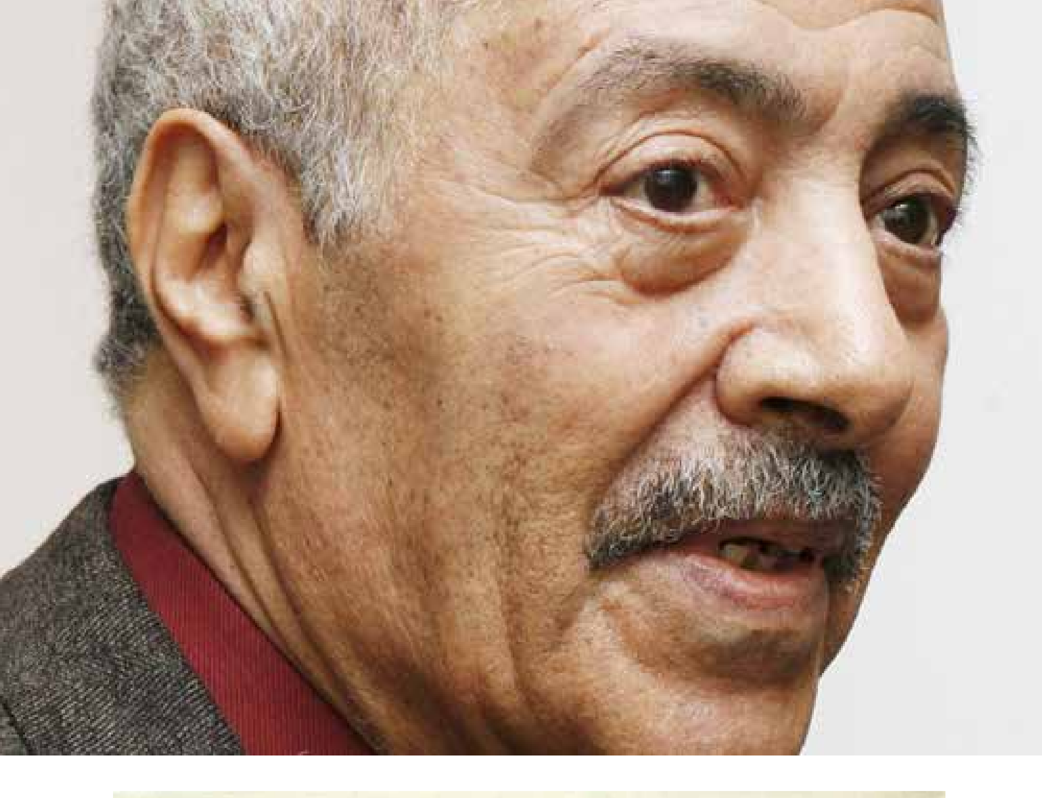
وهي حركة مفصلية في تطور الفن المعاصر بالمغرب، لكونها اضطلعت بمهمة تدمير الرؤية الكولونيالية للتشكيل المغربي، وإخراجه من دائرة «الإكزوتيك» وخانة «الفن الفطري أو البدائي»، كما عملت على إنتاج خطاب نقدي موازٍ لتقريب اللوحة إلى عموم المتلقين، وقد كان الراحل محمد شبعة من أوائل من انبروا إلى الكتابة عن الفن والتنظير له باللّغة العربية. يقول في هذا الصدد: «لضرورة التوعية اضطررنا في المراحل الأولى للحركة الفنية التشكيلية في المغرب أن نتعرض للكتابة في التشكيل والتراث التشكيلي والثقافة الفنية الشعبية. هذا الجهد يمكن أن نصفه بالعصامية لأننا بدأنا تحرُّكنا في الخمسينيات في مناخ ووضعية تاريخية ينعدم فيها كل شيء لتقبُّل أعمالنا».

أيضاً، مما يحسب لهذه الحركة سعيها إلى «مقاومة كل أشكال تحنيط الفن»، وكذا توقها إلى «الاقتراب من الشعب وتغيير نظرته إلى الفن»، حيث أطلق محمد شبعة صرخته الشهيرة والمدوية: «اجعلوا للتشكيل مكاناً في حياتكم، واعملوا على تحريره من أسر النص الجاهز، وامنحوه ثانية استقلاله وتميزه».

ولهذا الغرض، عكف محمد شبعة بمعية مجايليه ورفاقه على إخراج الفن إلى الشارع، ونقله من المعارض والصالونات المغلقة إلى رحاب الفضاء العمومي. وهكذا نظم سنة 1969 «المعرض العام» بساحة جامع الفنا التاريخية بمراكش، وسنة 1981 معرض «رسوم جدارية» بمستشفى برشيد أكبر مستشفيات المغرب المتخصصة في الأمراض النفسية والعقلية.

في مارس / آذار 1972، اعتقل الفقيد محمد شبعة إلى جانب ثلة من مناضلي اليسار الماركسي اللينيني الراديكالي من جماعتي «23 مارس» و«إلى الأمام»، كالكاتبين عبد اللطيف اللعبي وعبد القادر الشاوي، وأودع السجن المدني بالدار البيضاء، ثم أزجى بقية العقوبة بالسجن المركزي بالقنيطرة بتهمة «محاولة إسقاط النظام الملكي».

غير أنّ محنة الاعتقال وجحيم «سنوات الرصاص»، لم ينالا من شكيمة محمد شبعة، الذي استطاع بعد خروجه من السجن أن يضع لبنات مسيرة فنية حافلة، قادته لعرض أعماله بمختلف أروقة بقاع المعمورة (تونس، روما، مونتريال، بغداد، مدريد، دمشق، بيروت، القاهرة، غرونوبل، لشبونة،



نقل شبعة الفن من الصالونات إلى رحاب الفضاءات العامة

ساو باولو، نيويورك، شيكاغو، واشنطن...).

أعمال وُصفت من قبل المتخصصين بـ «احتفالية الألوان»، وبتضافر الثقافة الوطنية مع عناصر التراث المحلي في صياغة مفرداتها الجمالية. يقول محمد شبعة: «ما أعرفه عن طريق الحس هو أنّ أعمالي تتسم بتعامل حميمي مع اللون. صباغتي في الأساس هي احتفالية باللون. فالألوان كالموسيقى الأندلسية احتفالية. إنّها تشن حرباً ضد الإبهام والغموض والدكنة». وحسب المؤرخين لتجربة محمد شبعة، فمنجزه يندرج ضمن تيار «التجريدية الهندسية»، التي من خصيصاتها الأساس: صفاء اللون، توزيع الضوء، حيادية المادة، هندسية أرضية اللوحة، والإيقاع اللّوني الذي يحدث التوازن بين جدليتي الامتلاء والفراغ.

ولأنها تجربة تُعنى بالمفاهيم دون الأشكال، فهي نهلت من روافد متعددة المصادر، وتماست مع مختلف الحساسيات، انطلاقاً من «الباوهاوس»، وصولاً إلى الحروفية العربية. ناهيك عن كونها تجربة «تتجاوز الإشكالات الزائفة، التي تقيم التعارض بين التشخيص والتجريد، أو بين الفن البنائي والتعبيري، أو بين الفن الجماعي أو الفرداني».

تجربة جددت دماءها باستمرار، وتفردت بانفتاحها الحدودي على مرجعيات أخرى من قبيل الصنائع الحرفية وفنون العمارة، مما كان له الأثر



الوازن في قدرة محمد شبعة على الانتقال من «المرحلة الغنائية»، التي تميزت بـ «عالمها المرح، المليء بالأشكال الطائرة والألوان المتعددة» على حد تعبير الناقد الفني فريد الزاهي، إلى «المرحلة التقشفية»، التي اتسمت بنفحات صوفية وروحانية، وعرفت «تحولاً جوهرياً من القوي المشحون والساخن إلى الهادئ المتأمل». ذلك نهج كل فنان كبير من عيار الراحل محمد شبعة، كانت له القدرة على التخفف من أثقال «الاحتشادية»، والتوصل بنفاذ البصيرة إلى أن «الدائرة ما لها باب، والنقطة التي في وسط الدائرة هي معنى الحقيقة» كما في «طواسين» الحلاج.



«74 استعادة النضال»

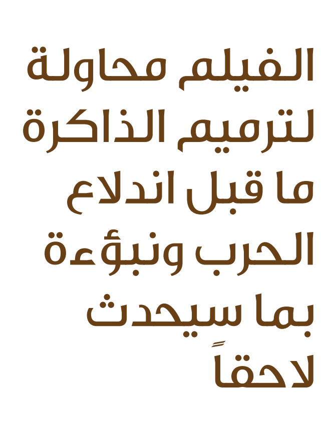
الحرب قبل اندلاعها

بيروت - محمد غندور

يلاحَظ في الآونة الأخيرة أن بعض دور العرض في لبنان باتت تفتح المجال لعرض أفلام وثائقية من إنتاج محلّي، وهي بادرة لافتة، خاصة مع ظهور جيل من المخرجين الشبان المشحونين بالأفكار والمحتاجين إلى فرصة لعرض نتاجهم. وتبقى المشكلة هي في نشر ثقافة الفيلم الوثائقي، وتقبُّل الجمهور للموضوع المطروح. واللافت أن أكثر من عمل نزل إلى الصالات اللبنانية، في وقت واحد، منها «ليالي بلا نوم» لإليان الراهب، و«النادي اللبناني للصواريخ» لخليل خريخ وجوانا حاجي توما.

يحاول المخرجان اللبنانيان رانيا ورائد رافعي في فيلمهما الوثائقي «74 - استعادة النضال» البحث عن مُسَبِّبات الحرب الأهلية، وإن بطريقة غير مباشرة، عبر إستعادة أحداث مُهِّدت لوقوع الحرب الأهلية.

أسئلة الهوية والانتماء والانسلاخ من العادات والتقاليد، والانفتاح على أفكار غربية، كانت تأخذ حيّزاً هاماً في الحياة اليومية، في وقت كان فيه



الفيلم محاولة لترميم الذاكرة ما قبل اندلاع الحرب ونبؤءة بما سيحدث لاحقاً

البلد، على شفير الانفجار، وهو ما يريد المخرجان إيصاله للمشاهد عبر حادثة وقعت في العام 1974 وكان أبطالها طلاب الجامعة الأميركية في بيروت.

يستعيد الأخوان رافعي في عملهما الجميل، حقبة زمنية يتضح منها أن الحرب كانت آتية لا محالة، لكثرة التنظيمات المُسَلَّحة، والاختلاف الأيديولوجي الحاد، وكذلك هواجس الشباب والخوف من التبعية.

وتدور أحداث الفيلم قبل إندلاع الحرب الأهلية، حين شهد لبنان حالات من الغليان الفكري والثقافي، وتوسُّعاً للحركات والأحزاب اليسارية، وترافق ذلك مع تحركات طلابية ونقابية وعمّالية. وفي عام 1974 قرّرت إدارة الجامعة الأميركية في بيروت رفع رسوم التسجيل 10 في المئة، ما دفع الطلاب إلى الاحتجاج والتظاهر واحتلال مباني الجامعة وتعليق الدروس، واستمر الإضراب 37 يوماً بين آذار/مارس ونيسان/أبريل، إلى أن دهمت قوات الأمن المباني واعتقلت 61 ناشطاً.

أراد المخرجان الشابان العودة إلى الماضي والبحث عن تفاصيل الحادثة. لم يكن الأمر سهلاً، خصوصاً أن البحث في الأرشيف تَطَلَّب حوالي سنة، كما أن إعادة تمثيل الحادثة تحتاج إلى ممثلين لديهم خلفية فكرية معينة. لذا، استعان الأخوان رافعي بنشطاء سياسيين كان لهم دور بارز في عدد من التحرُّكات المدنية والثورية، ويتمتَّعون بشخصيات قيادية وقدرات خطابية معقولة. واللافت أن غالبية الحوارات كانت ارتجالية وعفوية.

كما لم تخرج الكاميرا خارج المبنى الذي قَطَنَه «الثوار». بغرض حصر الفكرة بالتحولات الفكرية والشخصية والعزلة التي مارسها الطلاب السبعة. ويظهر الفيلم انقسام الآراء حول جدوى التحرك بعدما طال، من دون أن يحقّق أهدافه. خلال ذلك تنسحب بعض القوى الطلابية من التحرُّك، فيبقى الطلاب السبعة ومناصروهم وحدهم بلا دعم كاف. وهنا، تبدأ النقاشات تأخذ منحىً أكثر جديّة، خصوصاً بعد صدور قرار باقتحام القوى الأمنية المبنى. وفي المقابل بدا الطلاب الذين قادوا التحرك، مقتنعين بما يفعلونه. هي ثورة شخصية قبل أن تكون طلابية، ومساحة لممارسة كل الأفكار التي قرأوا عنها في كتب سميكة ذات مصطلحات معقَّدة نسبياً. حادثة الجامعة الأميركية عام 1974، وعدم خروج الكاميرا إلى الشارع، فسّرا التناقضات في المجتمع اللبناني، وأعطيا بعض الأسباب لاندلاع الحرب الأهلية بعد الحادثة بسنة.

عمد المخرجان إلى تسريع وتيرة الأحداث، بلغة سينمائية ذكية، وكادرات تقول أكثر مما تظهر، عبر رسوم غرافيتي على الجدران وشعارات ثورية.

ويعتبر الفيلم، محاولة لترميم الذاكرة ما قبل اندلاع الحرب، ويتنبأ بما سيحدث لاحقاً. لم يحاول المخرجان الشابان، المبالغة في إعادة تمثيل الحادثة، بل كانا أمينين في سرد الوقائع كما حصلت. ويُسَجَّل لهما أنهما استطاعا إخراج الفيلم بصورة شبابية عكست أجواء الحادثة، بأسلوب عفوي وبسيط يتأرجح بين الوثائقي والروائي، على الرغم من صعوبة الحوارات وعمقها بين المجموعة الطلابية.

والمميز أن الفيلم يتأرجح ما بين الوثائقي والروائي، لكثرة تفاصيله، والحالات الانسانية التي عمل عليها المخرجان.

باقتباس رواية الكاتب الأمريكي مايكل بروكس، أعاد فيلم «الحرب العالمية زد» إنتاج 2013، بطولة براد بيت، إحياء نمط أفلام «الزومبي» وهم فئة من البشر يصابون بفيروس غريب، أو ينهضون فجأة من قبورهم ليزاحموا الأحياء ويأكلوهم، وقد كَرَّسَت هذه النوعية من الأفلام التجارية نمطها في أذهان جمهورها، إذ غالباً ما يظهر (الزومبي) وهم يمشون فرادى أو في قطيع، مترهّلين بأجساد متمايلة يمنة ويسرة وتحيط بأعينهم الدماء، ولأنهم محدودو الذكاء لا يقصدون أي هدف أو غاية.



الزومبي يحاصرون القدس

عبد الكريم قادري

دائماً يتبعون مصدر الأصوات العالية. وكل همهم أكل لحوم البشر وامتصاص دمائهم، بحيث يكون التصدّي لهم عن طريق ضرب الرأس.

وقد أعاد صاحب «سباق الطائرات الورقية» (2004) الألماني مارك فورستر مخرج هذا العمل الضخم «الحرب العالمية زد» الذي صرف عليه أكثر من 200 مليون دولار، وأقيمت له دعاية عالمية ضخمة، إلى الأذهان فكرة أن يستشري في العالم فيروس قاتل لا يعرف له علاج، حيث اعتمد الفيلم على تهويل كبير وتخويف الجنس البشري من هذه الحرب التي يكون فيها الانتصار للمسوخ على حسابهم، بعد أن اعتمد على الإثارة الجميلة، والخيال العلمي الجامح، والدراما اللطيفة، والحركة المشوقة التي تحبس الأنفاس، وتثبيت عناصر الإبهار العالي التي تعكسها الصور البانورامية العملاقة، بالاعتماد على التقنية الحديثة وتطويعها لفائدة الفيلم.

في البدء كانت النهاية

جيري لين (أدّى الدور براد بيت) موظّف في هيئة الأمم المتحدة، كان يعيش حياة هانئة مع أسرته السعيدة. ودون سابق إنذار يتفشى في بلدان العالم فيروس خطير يحوّل البشر إلى «زومبي» بمُجَرَّد عقر المصابين به للأحياء. وفي لحظات قصيرة تتغير ملامح المصاب ليصبح مثلهم، وبسرعة كبيرة انتشر هذا المرض في الولايات المتحدة الأمريكية، ليحوّل شوارعها إلى فوضى لا متناهية، جعلت الناس يوقنون بأنها النهاية الحتمية، فيسيطر الرعب والخوف عليهم. ومن بينهم أسرة جيري لين، الذي يبدأ في رحلة البحث عن طريقة للنجاة يتمكّن من خلالها من حماية أسرته من خطر الفيروس، لكنه لا يملك المعطيات اللازمة، وهو ليس برجل خارق ولا سوبرمان حسب تعبير براد بيت أثناء جولته الترويجية. إلا أنه سيكتشف مصدر الداء الخبيث الذي بدأ في إسرائيل التي كانت سَبّاقة إلى اكتشافه، فقامت ببناء جدار عازل لحماية شعبها. تبدأ رحلة البطل في البحث عن حلّ يقوم من خلاله بحماية أسرته وشعبه رفقة الضابطة الإسرائيلية التي ترافقه خلال هذه الرحلة المليئة بمخاطر الإصابة، خاصة بعد أن أصيبت مرافقته من طرف أحد الزومبي، لكن سرعة بديهة جيري لين حالت دون تفشّي الفيروس في جسمها بعد أن قطع يدها. لكن المثير للتساؤل هو أن تكون إسرائيل هي التي تكتشف المصل الحيوي الذي حين يحقن به البشر يصبحون غير



جدار الفصل العنصري حمى إسرائيل من اجتياح الزومبي!

مرئيين للزومبي، الأمر الذي جعل الكثير من النقّاد والمهتمين يشيرون إلى العديد من النقاط التي كرّست في مشاهد الفيلم وحواراته، منها إشارات واضحة على أن الفيلم عنصري بامتياز، ويوحي بكون الزومبي هو إسقاط على المسلمين والفلسطينيين على وجه الخصوص، خاصة الرمزية الكبيرة لجدار الفصل العنصري الذي حمى إسرائيل من اجتياح الزومبي، وفي الواقع فإن الجدار حمى إسرائيل من خطر الفلسطينيين حسب ما يُرَوَّج له، ليتم تكريس أن إسرائيل هي أول من أصيب بالداء فكانت أكثر الناس معرفة به، وبالتالي كانت أول ما يكتشف خطورته الكبيرة فصنعت مصلاً يحمي الإنسانية منهم «الزومبي- الفلسطينيين».

فيلم «الحرب العالمية زد» أنتج لينجح ويعزز ريبرتوار أفلام الزومبي، وساهم في إنجاحه المخرج مارك فورستر الذي حظي بثقة شركة الإنتاج العالمية «باراماونت» منذ نجاح فيلمه «سباق الطائرات الورقية». كما ساهم في نجاح الفيلم عبقرية الممثل (براد بيت) الذي يعتبر (جوكر) شباك التذاكر، وكذلك أداء كل من ميرل إينوس، وإريك ويست، وعدد آخر من الممثلين الذين لا يستهان بقدراتهم ومواهبهم التمثيلية، ورغم أن جرعات الأيديولوجيا مرتفعة جداً والتي تُغَلِّب جهة على جهة فإنه يبقى عملاً ذا فنية عالية وممتعة.

من روميرو إلى مارك فورستر

كانت بداية أول أفلام «الزومبي» مع المخرج والمنتج الأمريكي الشهير جورج أندرو روميرو «1940» من خلال فيلمه «ليل الأحياء الموتى» سنة 1968، تلته العديد من الأجزاء الأخرى التي لاقت النجاح نفسه محققة إيرادات عالية. بعدها انتبهت شركات الإنتاج لهذا اللون الجديد من الأفلام، حيث تمَّ استنساخ العشرات من أفلام «الزومبي» على يد مخرجين كبار مختصين في أفلام الرعب، من بينهم صاحب الفيلم التجريبي «300» زاك سنايدر، الذي أعاد استلهام أفلام روميرو في قالب عاطفي، فيما أبرزت أفلام أخرى جوانب مرعبة خاصة عندما تقتل الأم ابنتها، أو يقضي الوالد على ابنه، في عملية حتمية يجب إنجازها بدم بارد. وقد اشتد التنافس بين المخرجين والفنيين على من يستطيع إبراز أكبر قدر من الرعب والبشاعة على «الزومبي»، تعكسها الوجوه والأفعال التي تكون فضاءاتها المتاجر الكبرى التي عادة ما تكون مزدحمة بالناس ما يساعد على إبراز تفشي فيروس «الزومبي». كما انتقلت أفلام الزومبي إلى ألعاب الفيديو وإلى الشاشة الفضية، حيث أنتجت العديد من المسلسلات التلفزيونية في هذا الصنف من الأفلام مما كَرَّسَ لهذه الظاهرة عالمياً، وانتقلت عدواها إلى الواقع، إذ بات ينظم في شوارع بريطانيا مهرجان سنوي تحت مُسَمّى «مشية الزومبي»، يجتمع فيه الآلاف من البريطانيين يحاكون الموتى الأحياء في مظهرهم ومشيتهم. ومن خلال هذه التظاهرة يجمعون تبرُّعات لفائدة الجمعيات الخيرية ومستشفيات الأطفال.



ألبير كامو
فيلم عن سيرة لم تكتمل

سليم البيك

لم يكن من السهل على المخرج الإيطالي جياني أميليو نقل رواية ألبير كامو «الرجل الأول» إلى فيلم سينمائي يحمل عنوان الرواية نفسها؛ نظراً لأن كامو (1913 - 1960) توفّي قبل إتمام كتابة روايته الأخيرة وهي سيرة ذاتية وجدت مسوّداتها بين حطام السيارة عقب الحادث الذي تعرّض له. ولعل المخرج أميليو، الذي كتب أيضاً السيناريو السينمائي لفيلمه الجديد، أراد باعتماده على أسلوب الفلاش باك والفلاش فورورد تمديد زمن الأحداث وملء كثير من الفراغات التي لم تنقلها الرواية الناقصة.





يبدأ الفيلم بوقوف جاك كورمري (كامو) عام 1957 عند قبر أبيه محاولاً أن يفهم سبب مقتله المبكر في الحرب العالمية الأولى؛ بعد سنة واحدة من ولادة كورمري. ثم ينتقل الفيلم في مشاهد متناوبة بين طفولة كورمري وحاضره الذي يعيشه ككاتب مشهور في الوسط الفكري والأدبي الفرنسي.

فور عودة كورمري إلى مسقط رأسه في الجزائر، يصطدم بالجدال السياسي الحاد الذي ساد حول الاحتلال الفرنسي للجزائر، حيث تم رفضه من قبل الفرنسيين الداعين إلى جزائر فرنسية، متظاهرين ضده ومقاطعين محاضرته لما تحمله من مواقف داعية للتعايش السلمي مع الجزائريين.

في خضم هذا الجدال يظهر بين مشهد وآخر مع والدته التي تمنحه فسحة من الراحة الذهنية، لكن ظهورها في الفيلم يصحبه استرجاع كورمري لذكريات طفولته القاسية.

أحد أهم مواقف كورمري تجاه ماضيه، يجسدها عبر قصة وفاء وإخلاص تجاه صديق طفولته حمود، حيث طلب هذا الأخير من كورمري التدخُّل لدى السلطات الفرنسية لإنقاذ عزيز ابن حمود من حكم الإعدام، بعد اعتقاله بتهمة الانتماء إلى المقاومة الجزائرية. وفي مشهد مأساوي داخل السجن، وبعدما قام كورمري بتدبير زيارة يلتقي فيها حمود بابنه المعتقل عزيز، يطلب حمود بدافع أبويّ من ابنه التنصُّل من أفكاره الوطنية، ولو شفاهة، لينجو من حكم الإعدام، لكن الشاب عزيز اعتذر لوالده، ورفض أي إنكار لدوره في المقاومة مقدماً بلده على نفسه وأهله.

يقوم الفيلم على تفاصيل من حياة كورمري (كامو) الطفل، بأمكنتها وشخوصها وحكاياتها. وبموازاة هذه التفاصيل تبرز مواقف كورمري المساندة للجزائريين والمناوئة للفرنسيين المقيمين في الجزائر والمطالبين بجزائر فرنسية، أو من يُعرفون بـــPied-Noir (الأقدام السوداء) الذين قاطعوه أثناء محاضرة له في إحدى الجامعات الجزائرية.

والدة كورمري الأمية (تقوم بدورها الإيطالية مايا سانسا ولاحقاً الفرنسية كاثرين سولا)، ومدرّسه (يقوم بدوره الفرنسي دينيس بوداليديه) وهو صاحب الفضل في استكمال كورمري (كامو) لدراسته الثانوية بمدرسة «فرانس فانون» بالجزائر العاصمة، وترك العمل في المطبعة.

رافقت موسيقى الفيلم أداء الشخوص الهادئ في معظم الفيلم، وبشكل أساسي مع كورمري الطفل ثم طالب المدرسة وانتهاء بالرجل الكاتب صاحب الشهرة، وعلى نقيض ذلك يتبدد جو الهدوء مع جدة كورمري القاسية والمحافظة.

مع شخصية جاك كورمري، انتهت حياة كامو فجأة، كأن الرواية التي لم تكتمل انتهت من حيث لم يرد كامو أن ينهيها من منتصفها. الفيلم كذلك، في مسايرة سينمائية للرواية، ينتهي بغتة، من حيث لا ندري أو نتوقع، دون أن يكمل دورته التي استؤنفت في البداية.

تم تصوير فيلم «الرجل الأول» (100 دقيقة) عام 2010 في أماكن متعددة من مدينة وهران، والجزائر العاصمة، ومستغانم. وقد عرض أولاً بالمهرجان الدولي للفيلم بتورونتو عام 2011، وفاز بالجائزة الكبرى وجائزة النقد الدولي.

الصدأ والعظم

لكل جسـد إعـاقـة

ليس فيلماً جميلاً أو مشوقاً، ولا محققاً للمتعة، فهو بطيء ومشاهدته تبعث على الألم. إنه فيلم «الصدأ والعظم» فرنسي- بلجيكي، مأخوذ عن قصة للكاتب الكندي كريج دافيدسون، إخراج جاك أوديار وبطولة ماتياس شونيرت، وماريون كوتيار. وقد سبق عرض هذا الفيلم ضمن المسابقة الرسمية لمهرجان كان لسنة 2012، كما حصل على جائزة سيزار 2013.

مها حسن



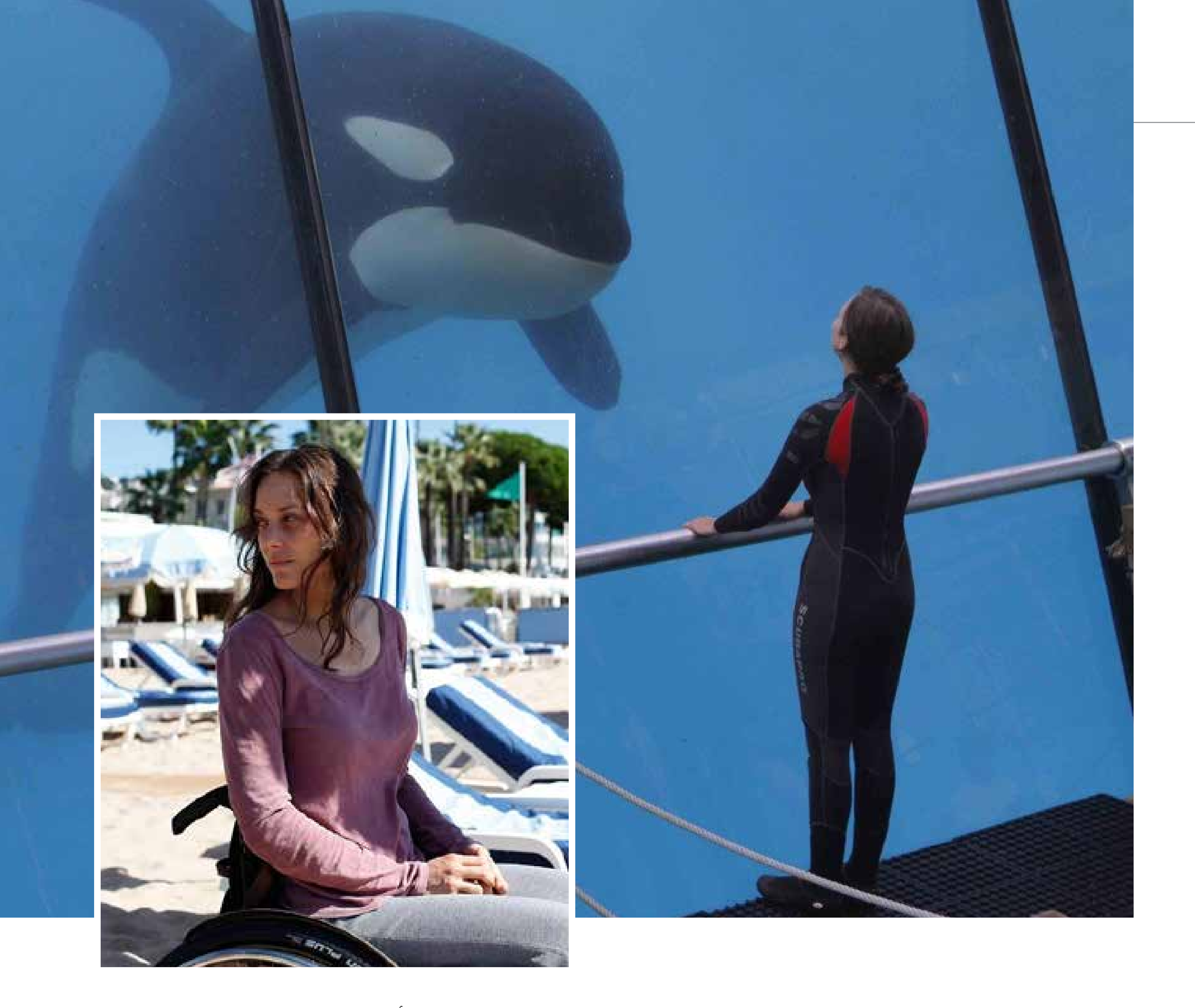
كما الرحيل إلى بلد جديد، يفتتح الفيلم مشاهده الأولى على رجل يمشي طويلاً، وخلفه طفل مرهق يتابعه. يحمل الطفل، ويتابع المشي إلى أن يوقف سيارة عابرة. علي، الذي لا يملك سوى عضلاته، يحصل على عمل عبرهما كعامل حراسة في ملهى؛ يفض الاشتباكات بين الزبائن، ويتدخل في حالات الشجار. ويحدث أن ينقذ علي الصبية ستيفاني من تحرُّش وتعنيف لاقته من أحد الزبائن، ولأنها رفضت الإسعاف، يصحبها علي إلى بيتها، كما يسعف يده المتألمة من اللكم والشجار بقطعة من الثلج .

لا شيء يربط علي بالفتاة ستيفاني، سوى أنه أراد أن يوصلها إلى البيت، ولاشيء يربطها به، لأن هناك رجلاً في حياتها، ينزعج من عودتها متأخرة وآثار العنف والإعياء بادية على جسدها. وفيما ستيفاني ورفيقها، يتشاجران لغوياً في الغرفة، يكون علي في المطبخ باحثاً عن قطع ثلج، ثمّ يتجول في الصالة متتبعاً صور ستيفاني بملابس الغطس، والتي من خلالها اكتشف أنها تعمل مروِّضة للدلافين على الرقص. وهنا على عكس ما كان يعتقد بتردُّدها على الملهى.



حيث لا حكاية ولا حدث ولا حوار تنتهي علاقة علي بستيفاني. وفي بطء مطوّل يعرض الفيلم حياة كل منهما، دون أحداث مهمة، فلا شيء سوى تدرُّب علي على الملاكمة، ممارسته للجري، تعنيفه لابنه، وغضب أخته من سلوكه... أما ستيفاني، فأثناء ترويضها للدلافين بحركات راقصة من خلف «أكواريوم» فاصل، تتعرض لحادث جراء انكسار الأكواريوم، وانقضاض الدلافين على ساقيها لتجد نفسها في المشفى مبتورة الساقين. علي يلاكم، ويمارس حياته العنيفة بعضلاته التي يتوقف عليها رزقه. وستيفاني، ترفض قبول ساقيها المبتورتين، تتأمل ملابسها، فساتينها، أحذيتها، بناطيلها، وترمي بكل ذلك، وتفكر في الانتحار وهي تتحرك على كرسيها النقّال، تعيش في منزل جديد، حزينة، وحيدة، منفصلة.

الفيلم يقارب الواقع، والأحداث تجري دون تدخل، أو تفسير. يرن هاتف علي، فتكون ستيفاني هي المتصلة، يبحث كل منهما عن الكلام، خاصة هي، فهو لا مبالٍ. فيضربان موعداً للقاء. يجد علي نفسه مهتماً بستيفاني، يُخرجها من عزلتها، يأخذها إلى البحر، بل ويحملها، ويضعها في الماء. يتركها ساعات، نائماً على الشاطئ، وحين ترغب بمغادرة الماء، تصفّر له، لينهض ويحملها من جديد، إلى أن تسأله ذات يوم، عن حياته العاطفية والجنسية، وهو اللامبالي بأية علاقة، والذي يعيش غرائزه، كما يمارس فعل الملاكمة. وفي حوار لئيم وساخن تتفاجأ ستيفاني برغبة مشتركة بدأت تنضج نحو مغامرتهما الفريدة. لكن العلاقة



الجسدية، بين امرآة بساقين مبتورين، وجسد رجل يضج بالعضلات والقوة، تبدو صادمة للمشاهد، فهذه (الإيروتيكا) غير الجمالية، تقوم على مزج عناصر غامضة ومليئة بالشفقة! كما يحملها من كرسيها النقّال ويضعها في الماء. وهنا ما يتضح من خلال التناقض الظاهر في الحوارات التي تتم بينهما؛ فهو لا يهتم بالكلام، ولا بطرح الأسئلة، ويعيش اللحظة كما تأتي. بينما ستيفاني مهتمة به كصديقة لطيفة، تحاول معرفة مكانها في حياته، وتدخل في تفاصيل عيشه، محترمة حريته، بل وتخاف عليه أثناء مبارزاته العنيفة، التي تحطّم جسده أثناء الملاكمات اللاقانونية التي يجني منها مالاً وفيراً.

في المشاهد الأخيرة من الفيلم، تكتشف «آنا» شقيقة علي، أنه قام بسرقة المحل الذي تعمل فيه، وتُطرد من العمل بسببه، فتطرده من بيتها، وهو العاجز عن الشرح. لا يستطيع تفسير ما فعله. يأخذ أغراضه، ويترك ابنه، ويرحل. فيما بعد يلتقي بابنه، ومنذ اللحظات الأولى، حيث يلعب مع ابنه على سطح الماء المتجمّد، وبينما يذهب للتبوُّل، ينكسر الجليد، ويسقط الصغير. يبحث الأب عن ابنه عبر طبقة الجليد، ليراه وقد سار جسده إلى بقعة تحت الجليد. يحاول تكسير طبقة الجليد، ليلتقط صغيره من الماء المتجمّد، كمن يكسر لوحاً سميكاً من الزجاج. فيرى ابنه من خلف طبقة الجليد، ولا يستطيع إنقاذه. علي الذي لا يتحمل مسؤولية أي شيء، يرى ابنه أمامه، يفصله عنه جليد سميك، يلكمه بكل قوته، صارخاً مطالباً بالنجدة في الخلاء، إلى أن ينكسر الجليد، ويخرج الطفل، دون أن يفارق الحياة.

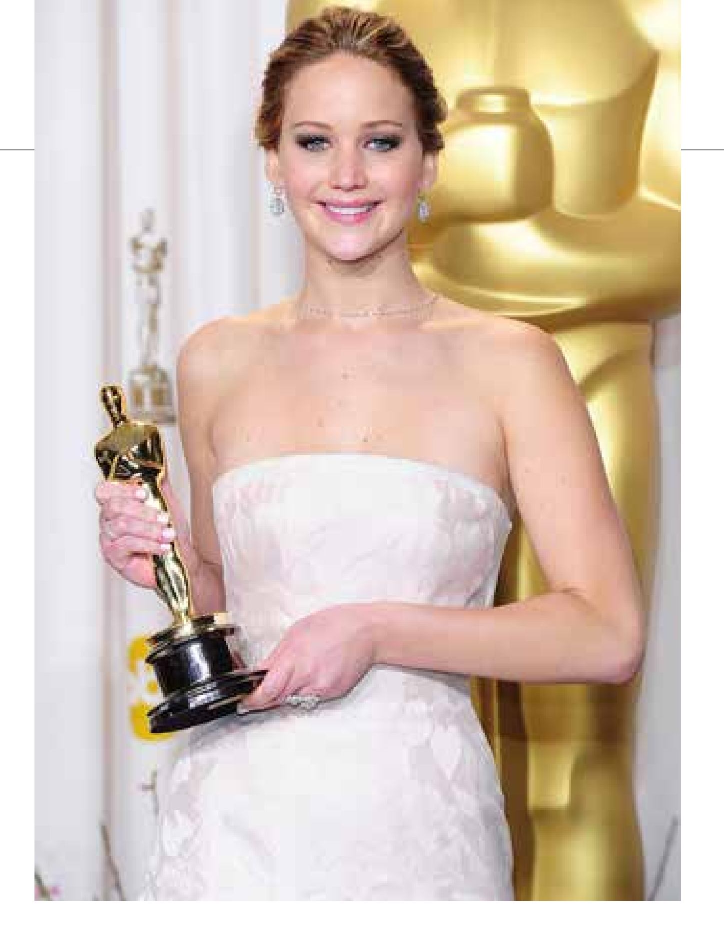
علاقة مليئة بالشفقة، بين إمرأة مبتورة الساقين وجسد رجل يضج بالعضلات

في المشفى، تتصل به ستيفاني، ويبكي، ولأول مرة يظهر دون عضلات. ستيفاني التي كانت تحسّ بالمتعة في سرير الرجل الذي لا يهمه شيء في العالم، قدر سعيه إلى كسب مال يعيش به، تجد نفسها شريكة حقيقية لهذا الرجل، ليتابعا حياتهما معاً، ولعل في هذه النهاية ما يتجاوز تقديم تحدّي الإعاقة الجسدية إلى تجاوز المعيقات.



حقق فيلم «العلاج بالسعادة» لمخرجه الأميركي ديفيد أو. راسيل نجاحاً كبيراً منذ خروجه إلى القاعات السينمائية مطلع السنة الجارية، فضلاً عن ترشيحه لسبع جوائز أوسكار، وفوز جينيفر لورنس بأوسكار أفضل ممثلة، وغولدن غلوب أحسن ممثلة في فيلم كوميدي أو درامي من أصل أربع ترشيحات، إضافة إلى العديد من الترشيحات والجوائز خلال مهرجانات هذا العام في الوقت الذي عرفت صالات السينما عرض إنتاجات ضخمة مقارنة بالإنتاج المتوسط الذي أنجز به فيلم «العلاج بالسعادة»، والذي يرتقب أن تتجاوز عائداته 130 مليون دولار في الصالات الأميركية فقط.

خطوة على إيقاع الڤالس



نجاح الفيلم يعود إلى الاستعانة بجاذبية برادلي كوبر وبالمخضرم روبير دينيرو الذي تُعتبر مشاركته شهادة جودة

لعل حبكته السينمائية المختلفة عن السائد في أفلام هذا العام ساهمت في نجاح هذا الفيلم، إذ من الوهلة الأولى يقحمنا المخرج ديفيد أو. راسيل في الأحداث، ونكتشف أن بات سولاتانو (برادلي كوبر) المدرّس سابقاً، أمضى أربع سنوات في مصحة عقلية مصاباً بالاضطراب الوجداني الثنائي القطب (تناوب فترات الكآبة مع فترات الابتهاج غير الطبيعي). ما يجعله يفقد كل شيء: زوجته، بيته، أصدقاءه، عمله. وسيقضي ثمانية أشهر في السجن بعد اعتدائه على أستاذ خانه مع زوجته. لكن ذكاء المخرج سرعان ما يحيلنا إلى أن هذا الجزء ليس هو المهم، بل الأهم هو كيف سيتعامل المريض مع واقعه الجديد.

من حسن حظ بات سولاتانو أن والداه سيهتمان بأمره، ويوفران له الدفء العائلي رغم خروجه عن السيطرة في كثير من الأحيان بسبب امتناعه عن تناول الأدوية. في هذه الظروف سيلتقي سولاتانو بتيفاني (جينيفر لورانس) أخت زوجة صديقه، التي تعاني هي الأخرى من اضطرابات نفسية، وستتطور علاقتهما عندما تتوسط له تيفاني للتصالح مع زوجته التي بموجب القانون يمنع عليه الاقتراب منها. ومقابل ذلك تطلب تيفاني من سولاتانو الانضمام إلى تاريب الرقص وتشكيل ثنائي للمشاركة في مسابقة. وبعد حصص التدريب المتتالية تتطور علاقتهما. وفي النهاية ستضفي القصة جرعة كبيرة من الفرح والسعادة عندما يفوز الثنائي سولاتانو وتيفاني بمسابقة الرقص، ويربح والد سولاتانو مبلغاً من المال بعدما راهن على فوزهما. وفي هذه الأجواء يبوح سولاتانو بحبه لتيفاني، لتنفتح أمامهما فسحة أمل كبيرة وجدا فيها علاجهما انطلاقاً من الرقص وصولاً إلى الفرح والأمل.

بهذه القصة البسيطة التي تدخل ضمن أفلام الرومانسية الكوميدية استطاع المخرج ديفيد أو. راسيل بعد مسيرة إخراج قصيرة أن يقتبس بحرفية عالية رواية ماثيو كويك لينال عن اقتباسه (جائزة 2013 BAFTA لأفضل سيناريو مقتبس). وبغضّ النظر عن لمسة المخرج وحِرَفِيَّته، ساهم في نجاح الفيلم، كذلك، خلو الساحة السينمائية من أفلام الكوميديا والدراما العائلية، ووجود أفلام نخبة كـ «البؤساء» و«لينكولن»، بينما تعمَّقَ فيلم «العلاج بالسعادة» داخل الأسرة الأميركية بمشاكلها وتعقيدات وقدم حياة تحاكي الواقع اليومي، على غرار أسلوب راسيل في فيلميه «يمزح مع الكوارث» 1996، و«المقاتل» 2010 الذي حقق نجاحاً كبيراً. فضلاً عن هذا الاختيار فإن نجاح الفيلم كذلك يعود إلى الاستعانة بجاذبية برادلي كوبر وبالمخضرم روبير دينيرو الذي تُعتبر مشاركته شهادة جودة، وأيضاً النجمة جينيفر لورانس. وأداء هؤلاء واجتماعهم في فيلم واحد شَكَّلَ ركيزة النجاح الأولى، خصوصاً أن روبير دينيرو سبق وأن ضمن النجاح لفيلم «ليمتليس». وبرادلي كوبر يعتبر مصدر جاذبية للمخرجين أصحاب أفلام الميزانيات المتواضعة، إذ ساهم في إنجاح فيلم «الكلمات» الذي نزل قبل أسابيع قليلة من فيلم «العلاج بالسعادة». ورغم التخوف من قدرته على لعب دور بات سولاتانو فقد استطاع كوبر تبديد كل الشكوك وتأكيده دخوله قائمة كبار الممثلين. أما مفاجأة الموسم فهي الممثلة (جينيفر لورانس) المعروفة بأدوار الأكشن، والتي لم يكن المخرج نفسه يعتقد بأنها ستفوز بجائزة أوسكار أحسن ممثلة بعدما اجتازت تجربة اختبار الأداء من غرفتها بواسطة كاميرا السكايب.

في لحن «النيل»

السنباطي وقف ضد الاستشراق

من أي عـهـد في القـرى تتدفـَّق | وبـأي كـف فـي المدائـن تغـدق
ومـن السـماء نزلـت أم فُجـِّرْتَ مـن | عليـا الجنـان جـداولاً تترقـرق

عبد المطلب الرحالي

لم يستلهم رياض السنباطي (1906 - 1981) لحن قصيدة «النيل» للشاعر أحمد شوقي، لا من الموسيقى الاستشراقية ولا من علم آثار الموسيقى الفرعونية، ولا من نتائج الدراسات والبحوث الموسيقولوجية التي رافقت حملة نابليون على مصر. وهي حقول ومواد ومصادر وَفَّرت موارد موسيقية غنية، كان لها تأثير واضح ودور هام في توجيه الرؤية، وطبع الخيال وصياغة التعبير لدى الملحنين خاصة الغربيين ممن تناولوا حضارة مصر، وتاريخها القديم كموضوع لأعمالهم باعتباره موضوعاً جديداً في الموسيقى العربية والغربية. فهل كانت موسيقانا العربية في أربعينيات القرن الماضي على مستوى من التعبير لدرجة الاكتفاء وعدم الحاجة للحوار، بل والإعراض عن الاقتباس والاستلهام؟

طرح هذا التساؤل، لا تتأتى الإجابة عنه إلا بطرح سؤال التعبير وخصوصيته في قصيدة «النيل» مع ربطه بمجاله التاريخي وبالإشكالية التي أَطَّرَت المجال باعتبار الإبداع الموسيقي فكراً لحنياً يشتغل على لغة، لها كل مقومات وأنظمة اللغة الراقية. وهو فكر استمدَّ مقوِّماته ورؤيته الفنية من إشكالية النهضة، خاصة في الربع الثاني من القرن الماضي في إطار التحدّي المزدوج لِتأَخُّرنا التاريخي وإكراهات التقدُّم الحضاري العربي، حيث اشتغل الفكر العربي الحديث على جدول أعمال ضمَّ مشاكل وقضايا عاشها وتناولها مجتمعة كما أوضح الراحل محمد عابد الجابري: «نقول إشكالية النهضة وليس مشكل النهضة لأن ما كان يشغل بال المفكرين العرب في عصر النهضة ليس مشكلاً واحداً بعينه، بل جملة مشاكل مترابطة متداخلة لا يمكن حلّ أي منها بمعزل عن الباقي، بل لا يمكن تحليل أي منها دون ربط الخيوط مع المشاكل الأخرى: الغزو الأوروبي، الاستبداد التركي، الفقر، الأمية، التربية، اللغة، تخلف المرأة، التجزئة القومية إلخ... (نحن والتراث. ص. 28. المركز الثقافي العربي بيروت 1993).

وإدماج مشكل التعبير ضمن إشكالية النهضة لا يهمّنا فيه بالدرجة الأولى كون الفكر اللحني للموسيقار رياض السنباطي أعاد بلغته الخاصة إنتاج إشكالية النهضة، مؤسِّساً لأسئلتها في حقل جديد، حقل الموسيقى العربية، بقدر ما يهمنا خصوصية التعبير في طرح تلك الأسئلة وإعادة ذلك الإنتاج. وهي خصوصية تميزت بالتشبث بأصالة الموسيقى العربية قالباً ونسيجاً لحنياً والتزاماً بمنظومتي المقام والإيقاع العربيين وتشكيل الأداء الكلثومي الباهر بصيغ الطرب السليمة في مخارج الحروف مع الإعراض عن كل تأثُّر بالمرجعية الغربية وذلك بحافز التحدي في إطار الصراع الحضاري غير المتكافئ. وما يزيدنا فهماً لهذا الإدماج هو العلاقة المتينة التي ربطت جلّ منظّري إشكالية النهضة بأم كلثوم، لا كصوت معجزة فحسب، بل كمؤسسة محورها ملحنون وشعراء وفرقة موسيقية خاصة وهيئة استشارية من كبار المثقفين والإعلاميين على رأسها الشاعر أحمد رامي، بحيث كان لهذه المؤسسة منهجية خاصة ستطبع الأعمال الكاملة لأم كلثوم منذ أوائل الثلاثينيات، وظهر تأثيرها جلياً في نوعية الألحان والأشعار خاصة الشوقيات المختارة بذكاء تاريخي وفني واكب أهم الأحداث التي عرفتها وعاشتها مصر المعاصرة: سلوا قلبي، ولد الهدى، نهج البردة، كفى الأرض شرّ مقاديره، النيل، سلوا كؤوس الطلا... وجُلّها قصائد تجاوزت المائة بيت، يتم في المتوسط اختيار

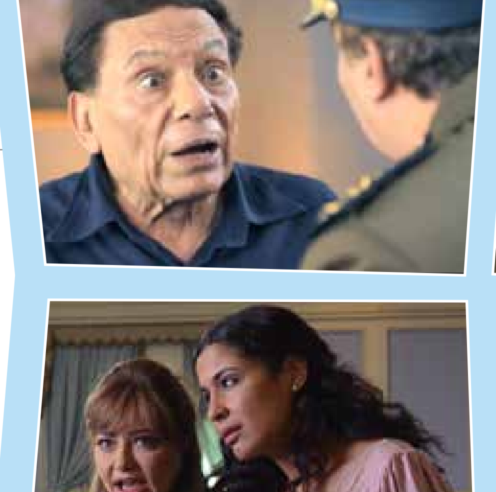


20 بيتاً للغناء مع تدخُّل إجرائي في تغيير بعض العناوين والكلمات.

قصيدة النيل نشرها أحمد شوقي بعنوان (أيها النيل) في 153 بيتاً مهداة إلى مستشرق إنجليزي صديق، وكانت، بحق، قصيدة للدفاع وتأكيد ذات تخاطب الفكر والحضارة الغربيين. وقد تمَّ اختيار 24 بيتاً منها، وسجَّلتها أم كلثوم سنة 1949 لتستنهض بها الفكر والذات المصرية والعربية عبر خصوصية تعبيرية شكَّلَتها رؤية لحنية متميزة، وهي رؤية تاريخية تنطلق من الفترة العربية الإسلامية لمصر، وتؤطِّر تاريخها القديم والحديث بداية من لحن المقدمة الذي هو نفسه لحن الخاتمة المقتبس من لحن الآذان المعزوف بآلة الناي على أنغام مقام الحجاز الأعلى (شد عربان) متخذاً لبنائه الفني شكل الهرم، حيث تتوزع المقامات والإيقاعات العربية الأصيلة من سفح الهرم انطلاقاً من مقام شد عربان، فمقام الراست، ثم ذروة الهرم بمقام الهزام، ونزولاً إلى السفح الأخير عبر مقام الراست ثم مقام شد عربان. والإيقاعات أصيلة في عروبتها، تتسارع كلما صعدنا إلى الذروة لتتباطأ نزولاً إلى السفح، وقد شكَّل هذه الذروة مشهد احتفالية القربان حيث تقدم فتاة نفسها للنيل كي يفيض، وهو طقس وثني سَنَّهُ اللاهوت الفرعوني ليبرر فيضان النيل السنوي كآلية إنتاج لاهوتية تدعم السلطة والاستثمار بما يشبه تحضير معجزة في مختبر عمومي أمام الملأ.

والتزام رياض السنباطي بهذه الخصوصية الأصيلة وبالرؤية الفنية العربية هو ما جعله يبدع عملاً متكاملاً في روعته وصدقه الفني في غير حاجة لاستلهام الموسيقى الغربية، في حين جعل اقتباسه من الحضارات المصرية القديمة على شكل هرم لبنائه الفني ليعكس جلال وضخامة التماثيل والمعابد الفرعونية اعتماداً على آلة الناي، وهي الآلة الدينية المصرية الوحيدة التي ظلت محتفظة بكل مكوناتها، معرضاً، بتأثير من أم كلثوم، عن أي استلهام أو تناصّ بالموسيقى الغربية خاصة بعد فشل فيلمها «عايدة» الذي تناول قصة فرعونية قديمة، نظراً لعدم استمزاج الجمهور لنوعية موسيقى الفيلم الأوبيرالية التي وضعها الموسيقار المجدِّد محمد القصبجي متأثراً في ذلك بنسخة أوبرا عايدة للموسيقار الإيطالي (فردي) التي ألفها بمناسبة افتتاح قناة السويس (1882) بطلب من الحكومة المصرية في عهد الخديوي إسماعيل.

وما يجب الإشارة إليه في سياق تأثُّر القصبجي بـ (فردي)، هو أن البحوث الموسيقية التي قام بها علماء الموسيقى الذين رافقوا نابليون في حملته أواخر القرن 18، بحيث تمّ تدوين كل أنماط الموسيقى المصرية، هي بحوث وفرت رصيداً نظرياً وعلمياً هاماً للملحنين الأوروبيين والفرنسيين، على وجه الخصوص، وكذلك المصريين، وقد نتج عنه موسيقى استشراقية أسوة بالفنون التشكيلية خاصة مع مدرسة دولا كروا. وكما لم يسلم القصبجي من هذا التأثير في ألحانه لفيلم «عايدة» فإن هذا الاتجاه الاستشراقي كان له تأثير واضح على معالجة الموسيقار محمد عبد الوهاب للموضوع المصري القديم خاصة في أغانيه: كليوباترا، النهر الخالد، الكرنك، وصوت بلادي. لكنه لم يكن له تأثير على الموسيقار رياض السنباطي، فـ «النيل» قصيدة من صخور الهرم وكذلك أرادها السنباطي موسيقياً، بقدر ما ارتفع فيها منسوب القيم الإنسانية ارتفع منسوب الخصوصية التعبيرية والجمالية.











مع صور المسلسلات:
(فرح ليلى، بنت اسمها ذات، بدون ذكر أسماء، العراف)

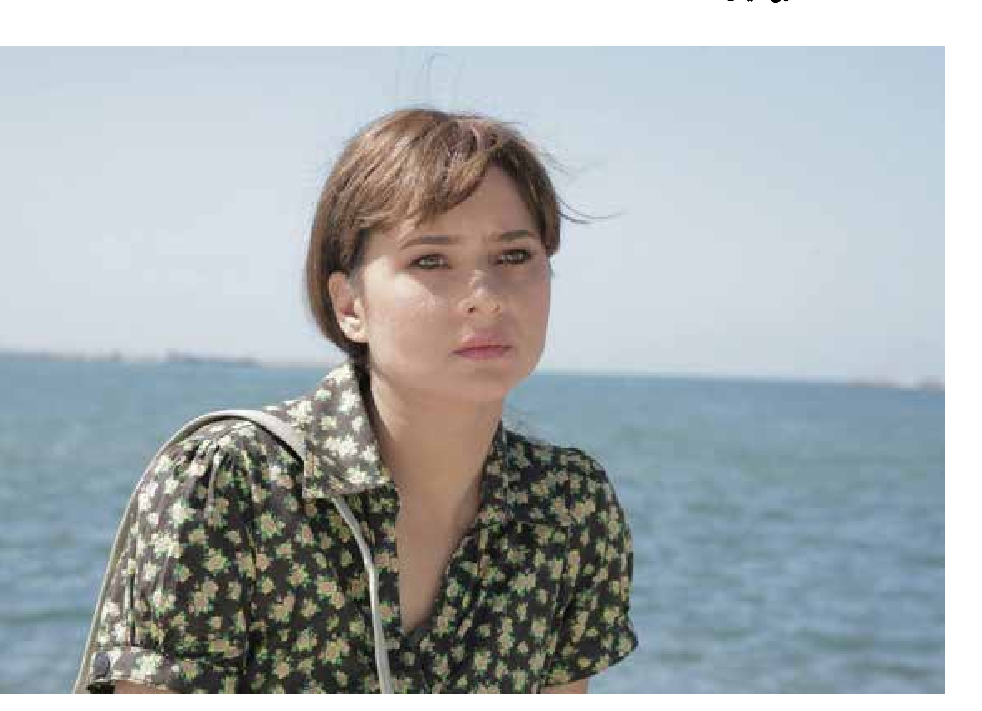
الدراما العربية تدوير الماضي بحبكة مملة

لنا عبد الرحمن

في زمن الصورة، تحضر الدراما في شهر رمضان كعنصر فاعل له دور رئيسي في اليوميات الرمضانية، هذا الدور يتم الاستعداد له من عام إلى عام من قبل شركات الإنتاج، وينتج عنه عدد كبير من الأعمال الدرامية، التي صارت من كثرتها تسبب إرباكاً في ذهن المتلقي أكثر مما تحقق المتعة.



من مسلسل «فرح ليلى»



نيللي كريم في مسلسل «بنت إسمها ذات»

غاب عن الشاشات العمل الدرامي الذي تتكامل فيه العناصر الفنية، من جانب السيناريو والحوار والإخراج، كما كنا نرى في السابق، حيث ظلت في الذاكرة مسلسلات تركت بصماتها القوية مثل «ليالي الحلمية»، «زيزينيا»، «الشهد والدموع» ، و«المال والبنون»، وغيرها.

في الدراما الحالية لم يعد حضور مخرج مميز مثل خيري بشارة، الذي عرض له في رمضان هذا العام مسلسل «الزوجة الثانية»، دليلاً على جودة العمل، أو عنصراً كافياً لتحقيق نسبة مشاهدة عالية، كما لم يعد اسم نجم معين مثل نور الشريف، أو نجمة مثل ليلى علوي كافياً للنهوض بعمل درامي من ثلاثين حلقة، لأن الأزمة الأساسية في الدراما هي أزمة النص المكتوب، الذي يبدو مهلهلاً وغير مقنع للمشاهد العادي، فكيف يكون الحال مع مشاهد ذكي يمتلك رهافة الحس، ويدرك بأن هذا المسلسل أو ذاك يعبر عنه، على اعتبار أن العمل الدرامي هو مجال لطرح القضايا الاجتماعية أو الوطنية كما يتناول الحالات النفسية للأفراد. لكن هنا لا يعني أن دراما هذا العام لم تغطّ هذه الجوانب، بل إنها فعلت وبإسهاب أفقي طغى على العمق، والبناء الدرامي للشخصيات.

قصص بلا حبكة

شاهدنا في مسلسل «فرح ليلى» للمؤلف عمرو الدالي (بطولة ليلى علوي وعبدالرحمن أبو زهرة، وفراس سعيد، وإخراج خالد الحجر)، كيف قدم المؤلف بطلة مسلسله وهي شخصية فتاة في أواخر الثلاثينات من عمرها، تعاني من عقدة نفسية أدت بها إلى العزوف عن الزواج بسبب خوفها من الإصابة بمرض سرطان الثدي الذي أصاب معظم نساء عائلتها، وأودى بحياتهن في سن مبكرة، مما جعلها تتفرغ تماماً لعملها كمصممة للأفراح، ولم يتمكن المؤلف ضمن محدودية هذه الفكرة بأن يمسك بسائر الأحداث الأخرى كي تبدو منسجمة مع الفكرة المحورية، هذا إلى جانب ظهور شخصيات وحكايات جانبية بعد الحلقة السابعة عشرة، فبدت كل هذه التفاصيل مقحمة وممكن الاستغناء عنها، وكأن الغرض الأساسي منها إكمال الثلاثين حلقة، هذا الخلل الأساسي في الحبكة ضاعفته عيوب في التصوير والإضاءة، والموسيقى التصويرية، وكان أجدى بالكاتب تكثيف الأحداث كي يحقق حبكة متماسكة، بدلاً من التكرار وافتعال قصص لا تخدم الحكاية الأصلية.

بدايات الانهيار

بعض الأعمال الدرامية ركزت على سنوات الثمانينيات والتسعينيات على الرغم من ركود الأحداث السياسية في هذه المرحلة من التاريخ المصري، إلا أن تقديم بدايات الانهيار الفعلي للنظام

السياسي والاجتماعي بدا واضحاً عبر رصد نماذج الفساد وتقديم بدايتها، تضخمها، ثم تغولها كي تبتلع الأخضر واليابس.

في مسلسل «بنت اسمها ذات» إخراج خيري بشارة وكاملة أبو ذكري، أضافت كاتبة السيناريو مريم نعوم لمسات فنية منحت المسلسل المقتبس عن رواية «ذات» للكاتب صنع الله إبراهيم، حركة درامية. المسلسل من بطولة نيللي كريم وباسم أبو سمرة، ويتم التركيز فيه على البطلة «ذات» التي تؤدي دورها نيللي كريم، وهي شخصية يرتبط اسمها بأحداث تاريخية هامة، بحيث تزامن ميلادها مع ثورة يوليو 1952، وأطلق عليها والدها اسم «ذات»على اسم شخصية الأميرة «ذات الهمة» التي ترد في السيرة الهلالية.

ربما بدا المسلسل نسوياً بعض الشيء في تركيزه على ذات، وفي تفاصيل ومواقف تعني النساء أكثر، لكن بالتوازي مع التركيز على عالم «ذات» الداخلي، هناك بانوراما خلفية لما يحدث في مصر، مع مشاهد وثائقية من الأحداث المهمة في التاريخ المصري، الحروب التي خاضتها مصر، ثم نصر 1973، ثم بدء الزحف الديني المتشدد وسيطرته على المجتمع عبر تقديمه الخدمات التي لم تعد الدولة تقدمها، فساد رجال الشرطة، وابتزاز رجال الدين للبسطاء عبر شركات الأموال الوهمية، أيضاً أثر الأحداث الخارجية على مصر مثل حرب العراق والكويت، وما تركته من أزمات على الأسر المصرية المهاجرة. لكن الأحداث اليومية في حياة «ذات» والمتشابكة مع الوقائع الاجتماعية تشكل المحور الأول في هذا العمل الدرامي، مع أهمية الإشارة إلى وجود اختلاف في نموذج شخصية «ذات» المكتوبة في رواية صنع الله إبراهيم، وبين شخصية «ذات» في المسلسل، حيث بدت «ذات» الدرامية أكثر تفاعلاً وديناميكية مع الواقع، كما أن شخصيتها تتعرض لنضج مع الوقت وتبزغ من داخلها الرغبة بالحرية، في



عبد العزيز مخيون في مسلسل «بدون ذكر أسماء»



لقطة من مسلسل «بدون ذكر أسماء»

حين كانت «ذات» في الرواية، شبه منفصلة عن الواقع، أكثر تماهياً مع عالمها الداخلي، ورغم عملها في أرشفة الصحف إلا أنها غير معنية بكل ما يدور حولها.

بدون ذكر أسماء

يحضر التشريح الاجتماعي لسنوات الثمانينيات في مسلسل «بدون ذكر أسماء» للمؤلف وحيد حامد (بطولة عبد العزيز مخيون، أحمد الفيشاوي، وروبي، وشيرين رضا). يقدم المؤلف دراما اجتماعية تكشف الصورة الحقيقية للطبقات الفقيرة من المجتمع المصري، وتدور الأحداث داخل حارة مصرية تعاني من أزمات الحياة بسبب الفقر وتدنّي المستوى المعيشي لأهلها، في مقابل قصص أخرى عن صعود طبقة اجتماعية من المتسلقين والمنتفعين الذين يفتقرون لأي مزايا حقيقية، تخولهم احتلال مناصب مرموقة.

ومع اختلاف طريقة التناول الدرامي عن مسلسل « ذات»، إلا أن التركيز



لقطة من مسلسل «العراف»

على قضايا الفساد ظهر في رصد فساد الصحافة عبر شخصية شيرين رضا التي تقوم بدور رئيسة تحرير لمجلة صفراء تقوم بابتزاز رجال الأعمال وتهديدهم، وعقد صفقات مع الفنانين. وهناك أيضاً أحمد الفيشاوي الذي يؤدي دور مصور انتهازي، يتخطى كل القيم والمبادئ من أجل المال والشهرة.

يرصد المسلسل الانهيار الاقتصادي وما رافقه من تحولات جذرية في القيم والأخلاق، مع سيطرة رجال الأعمال على الاقتصاد، وشراسة النظام الأمني مع الفقراء، ثم صعود طبقة الانتهازيين إلى سطح المجتمع. ويتزامن هذا الرصد مع تقديم بانوراما عربية لما يحدث في بلدان عربية أخرى، كالحرب الأهلية في لبنان، واستفادة رجال أعمال منها في مصر عبر تجارة السلاح، وأعمال أخرى غير مشروعة. تحضر أيضاً قضية المد الديني، وبداية انتشار مظاهر العنف والبلطجة، وانعكاس هذا على أفراد المجتمع ودفعهم إلى التحول بشكل تدريجي. يتوازى هذا مع عكس صورة للانهيار الفني عبر شخصية «مبسوطة» التي تقدمها الفنانة روبي، وهي شخصية تأتي من الشارع وتتحول إلى فنانة، بعد عملها مدة كمساعدة لمطربة أفراح شعبية.

لعله من المهم التنويه أن مسلسل «من دون ذكر أسماء» حمل هذا الاسم، لأن كل شخصية في المسلسل لها أصل في الواقع، وهذا واضح من سيرورة الأحداث، وما أكده وحيد حامد في أحد حواراته قائلاً: «المشاهد الذكي ربما يتعرف على الشخصيات الحقيقية أثناء عرض العمل، لأن معظمها شخصيات عامة».

اللص الظريف

يتكل عادل إمام في أعماله الدرامية على لقب «الزعيم»، الذي يضمن للمسلسل نسبة عالية من المشاهدين. انطبق هذا على مسلسله «فرقة ناجي عطاالله» في العام الماضي، وعلى مسلسل «العراف» (كتبه يوسف معاطي، وأخرجه رامي إمام) وعرض في رمضان هذا العام على أكثر من قناة فضائية. يمكن القول إن شخصية العراف التي قدمها إمام مستوحاة من قصص أرسين لوبين، فالعراف هو لص ظريف ينتحل شخصيات مختلفة، ويعيش فيها سنوات، مرة يكون محامياً في الإسكندرية، وأخرى طبيباً في المنصورة، أو رجل أعمال في القاهرة، ويقوم بكل أنواع النصب، والسرقة، والاحتيال لكسب المال، لكنه نصير للفقراء والغلابى، يقدم المساعدات لهم، ويساعد المجرمين على الفرار، ويتواطأ مع المسحوقين شرط أن يكونوا مسطحين فكرياً، وفي احتياج للمال. لذا نراه يستهزئ بأفكار ابنه حول العدالة والمساواة الاجتماعية.

شخصيات كثيرة انتحلها عادل إمام في مسلسل «العراف» ولم يجمع بينها سوى خفة دمه، وقدرته على احتلال الشاشة من خلال ملامح وجهه المعبرة بقوة عن كل ما يريد إيصاله، غير ذلك لا يبدو مقنعاً، حيث غاب عن العمل تقديم مبررات درامية مقنعة لكل ما يحدث، وبُني المسلسل على التشويق والإثارة والمفارقة المفتعلة، بالإضافة للمبالغات المستفزة للمشاهد. يكتب يوسف معاطي نوعاً من الدراما خاصة بعادل إمام وحده، ولا يمكن لها النجاح لولا تقديم إمام للدور، فهو البطل الأوحد بلا منازع، وتحضر سائر الشخصيات لتدور في فلك حياته وقراراته.

«عائـد إلـى حيفا» شـكَّلَت دائماً إغـراء للتناول في المسـرح كما في السـينما، وتحوَّلت إلى فيلم سينمائي من إخراج العراقي قاسم حول، وإنتاج مؤسسة الأرض للإنتاج السينمائي عام 1981، ثم إلى فيلم من إنتاج إيراني مع ممثلين سـوريين بعنوان «المتبقي» 1994من إخراج سـيف الله داد. كذلك فإن مسلسلاً تليفزيونياً من إخراج الفلسطيني باسل الخطيب تصدّى للرواية، واللافت في الحالات الثلاث أن جهة أيديولوجية كانت دائماً وراء اقتباس العمل، ففي الأول كانت «الجبهة الشعبية لتحرير فلسطين» التي ينتمي إليها كنفاني وراء إنتاج العمل، وفي الثانية كانت إيران، وفي الثالثة كان «حزب الله» اللبناني وراء المسلسل، وإن بصورة غير معلنة، ولذلك ظهر العمل مفلتراً وضمن تصوُّرات الحزب، لا يعكس الواقع الذي ساد في فلسطين عشية النكبة.

الآن وهنا

«عـائـد إلى حـيـفـا»

راشد عيسى

اختارت المخرجة اللبنانية لينا أبيض مؤخراً، في الذكرى 46 لنكسة عام 1967، أن تعود إلى تقديم مسرحية «عائد إلى حيفا»، المأخوذة عن رواية غسان كنفاني ذائعة الصيت. كنفاني كتب روايته تلك متأثراً بنكسة العام 1967، التي كانت فضيلتها الوحيدة أن الفلسطينيين الذين نزحوا عن ديارهم العام 1948 إلى الضفة الغربية وقطاع غزة بات بإمكانهم الآن، بعد أن وقعوا تحت الاحتلال مجدداً أن يتجولوا في فلسطين كلها، وبالتالي تمكَّنوا من تفقد بيوتهم وأملاكهم التي غادروها قبل عشرين عاماً. فمن أية زاوية، نظر العرض المسرحي الجديد إلى ذلك التاريخ المؤلم؟ وما الذي تعنيه «عائد إلى حيفا» في إطار معادلة «الآن وهنا»، المعادلة التي يفقد المسرح أهم خاصية له حين يتجاهلها؟.

يعود سعيد، بطل رواية كنفاني، مع زوجته لتفقُّد بيته في حيفا، تماماً كما فعل الكثير من الفلسطينيين آنذاك، غير أن لسعيد في حيفا أكثر من جدران بيت، فقد ترك ولداً رضيعاً أجبر على تركه، وبقي مُجَرَّد ذكرى تلوِّث يوميات عيشه كما العار. عشرون عاماً مرت قبل أن يعود الزوجان إلى بيتهما وولدهما، ولم يكونا متأكدين من أن طفلهما الرضيع «خلدون» على قيد الحياة. حين يصل الزوجان إلى بيتهما سيجدان عائلة يهودية قد احتلت البيت، ولن يفاجأ ولدهما بأنه أمام أبويه الحقيقيين، فأسرته الجديدة لم تخفِ عنه الأمر، وهو يبدو أنه قد حَضَّرَ نفسه جيداً لهذه المقابلة. وهنا تكمن فحوى رواية «عائد إلى حيفا»: في الجدال بين ولد متروك وأبوين مهزومين. يقول «دوف»، وهذا هو الاسم الجديد لخلدون الجندي في الجيش الإسرائيلي إنه كان يتعين على الأبوين أن يموتا قبل أن يتركاه ويمضيا من دونه. كأن الكاتب يريد أن يقدم أفظع إدانة لشعبه على مغادرة البلاد، كان عليهم أن يموتوا دونها. وعلى إثر هذه المواجهة يحسم الأب نقاشاً يبدو أنه كان قد بدأه مع ولده الأصغر «خالد»، الذي كان يريد الانضمام إلى الفدائيين، يقول الأب: «أرجو أن يكون خالد قد ذهب أثناء



غيابنا إلى معسكرات الفدائيين». صحيح أن كنفاني تجرَّأ، كما لم يتجرَّأ أحد على إدانة شعبه، ولكن ذلك لم يكن لطماً مجانياً، فقد كان الكاتب، هو المنخرط على نحو نادر في العمل الفدائي، يريد أن يقول لشعبه إن السلاح هو الحل. والبيت لن يعود إلى أهله من دون حرب.

غير أن اللافت في العمل المسرحي الذي نحن بصدده هو أنه يجري وفق أحداث العام 1967، فأن يحافظ العرض على النص بحرفيته بعد مرور أكثر من أربعين عاماً، معناه أننا أقرب إلى خرق قاعدة «الآن وهنا»، فكيف إذا علمنا أن عودات لا تحصى جرت منذ كتابة الرواية، فقد أتاحت «اتفاقية أوسلو» 1993 - على سبيل المثال - عودات كثيرة للفلسطينيين إلى بيوتهم وأراضيهم، إلى حدّ أنه يمكن القول إن ثيمة أدبية فلسطينية خالصة تشكَّلت إثر صدمة العودة. فما بال العرض المسرحي يقف في نقطة باتت بعيدة إلى هذا الحد؟ ثم هل إن المخرجة اللبنانية لينا أبيض جادّة فعلاً في تبنّي هذه الدعوة إلى السلاح؟ هل هذا ما نحتاجه اليوم فعلاً أم إن الأمر مُجَرَّد إخلاص للنص الروائي؟

على مستوى المعالجة المسرحية للعمل لا شك أن المخرجة متمكنة من أدوات العرض فقد استطاعت أن تفرد أزمان الرواية على الخشبة حيث راحت الشخصيات تتنقل بينها بخفة، قسمت الخشبة إلى جزأين متداخلين: الأول سيارة إلى جانب المسرح التي ستحتضن حوار الزوجين في طريقهما إلى حيفا، أما الجزء الآخر من الخشبة فهو بيت العائلة القديم في حيفا، بصباغه وأثاثه وستائره وأشيائه القديمة.

غير أن اللافت أيضاً أن كنفاني كان قبل أربعين عاماً متقدِّماً على العرض المسرحي من ناحية ابتعاده عن تنميط الشخصية الإسرائيلية، ففي الوقت الذي أراد كنفاني أن يقدم بطله معتمداً على الحجة والمنطق، قدمت المخرجة بطله «دوف» فظّاً من اللحظة الأولى، يتحدث باللغة الإنجليزية. كأن المقصود خلق هذه المسافة، كأنهم يفترضون أن قرب المسافة سيجعل المتلقي أكثر حبّاً للإسرائيلي. بالإضافة إلى ذلك فقد أربك العمل قليلاً بابتكار شخصيات جديدة تتحرك في ظل الشخصيات الرئيسية، كشخصية عروسين شابين يحومان في المكان، وهما سعيد وصفية في شبابهما، وقد تدخَّلا أحياناً لاستكمال الرواية والتذكُّر.

لم ينجُ النص الأصلي غالباً من الرقابات: من رقابة التنظيم الذي لا يريد لجمهوره أن يتعاطف مع الإسرائيلي، وربما قبِلَ على مضض أن يضعه على الخشبة، إلى رقابة إيران التي حولت الفيلم إلى مُجَرَّد عمل بوليسي ودعائي خالص، ثم رقابة «حزب الله» التي لم ترد لثوب أن يكشف عن جسد، وأخيراً هنالك رقابة الورشة التي تريد أن تقدّم النص بحرفيَّته، علماً أن شكسبير نفسه لم يقدم نصاً كاملاً على المسرح.

> كنفاني تجرَّأ، كما لم يتجرَّأ أحد على إدانة شعبه، ولكن ذلك لم يكن لطماً مجانياً



محمد المخزنجي

القنادس تظهر في الجنوب

«في حياة أخرى، كان جدّنا الأكبر قنصاً ولا شك، لو أني اكتشفت ذلك مبكراً لوفّرت على نفسي عمراً من التعب والشجار والغضب والعقوق والسخرية. لكن ما أدراني أن ثمة حيواناً يشبهنا في النصف الآخر من العالم؟». أقرأ تلك السطور من رواية «القندس» للكاتب السعودي الشاعر محمد حسن علوان، فأهتف من زاوية الرؤية العلمية: يحيا الأدب!

يحيا الأدب الذي يتلمّس برهافة الشعر وحدس الوجدان مُشتركات بين كل الكائنات، ومجازات تنسف أعلى الحواجز بين الحي والحي، فتنكشف وحدة الخلق في تشابه المخلوقات، وبقدرة الروح المترنّمة يستطيع روائي شاعر في هجير الصحراء العربية أن يكشف عن ظهور كائن من أقصى شمال العالم في حيوات أدنى الجنوب، ويُجلّي عبر التشابهات، عمق التباينات.

في الرواية المكتوبة بشعرٍ في النثر بديع، معالجة صقيع نفسي لجماعة بشرية تحيا في إحدى أكثر مدن العالم حرارة، وكأنه استخدم سمات حيوان القندس المادية ليقرأ قسمات أبطاله المعنوية. هكذا استطاع أن يجلب حيواناً عجيباً من بحيرات المنطقة تحت القطبية، ليستعرض فرادته في رمال صحراء الجزيرة، ويكشف لا عن تناقضات حيوان القندس، بل عن مأساة تشويه القندسة داخل البشر.

والقندس BEAVER ، قارض مائي مشهور بأنه مهندس فطري في بناء السدود عبر أنهار أقصى شمال الدنيا، يشبه أرنباً كبيراً بذيل جلدي مفلطح، طويل عريض، يستخدمه كرفاص دفع في الماء، وكمضرب يلطم به وجه البحيرة، فيُصدر دوياً ورشاشاً يخيف بهما من يخيفونه في الماء أو خارجه. قوادمه الأمامية خفيفة ضعيفة وقوائمة الخلفية سمينة قوية بأقدام مُكفّفة، مشيه على البر عسير، لكنه في الماء سباح وغطاس لايُبارى. بفمه أربعة قواطع أمامية بارزة ومشطوفة الحواف كما شفرات أزاميل حادة قوية، ينحت بها جنوع أشجار الحور والدلب مثل قاطع أشجار محنّك، يمكنه نحر جذع قطره ثلاثين سنتيمتراً في ساعة، وبدِقة تجعل الجذع لايهوي عليه عند سقوطه، بل يقع بعيداً عنه وعلى حافة الماء، فيسهّل عليه تقطيعه إلى أجزاء يتيسَّر جرّها بأسنانه على البر، ثم سحبها طافية إلى حيث يهندس سدّه المدهش، ويكون ذلك في ذروة الصيف، لكن القصة تبدأ في الربيع.

لا يكون الربيع بديعاً أبداً عند القنادس تحت أقدام سلسلة جبال روكي في أقصى الشمال الغربي الأميركي، فذوبان الثلوج التي تراكمت بكثافة على هذه الجبال طوال ستة شهور كاملة، تنحدر فيضاناً هادراً نحو السفح، وتُفجّر في مجرى الأنهار الغافية جنون تيار مُكتسِح، يكون أهون مايكتسحه تلك السدود التي شيّدتها القنادس، وما أن يُخرّب جنون النهر سداً من تلك السدود، حتى يهدّد الطوفان بيت القندس المُتوضّع في حِمى السد. يصارع الصغار رعب الانجراف والغرق، ويتمزّق الأبوان مابين مهمة إنقاذ الصغار وإنقاذ البيت، ينقلان صغارهما الأضعف إلى مأمن على البر، وفي النهر يقاتلان مع أبنائهما الأكبر فوران الماء، مرمّمين ما تخرب من سدّهما.

إنها تراجيديا الربيع الشمالي التي لا تؤذن فقط بترميم سدود الآباء القديمة، بل تومئ للأبناء الأكبر الذين قضوا أكثر من عام تحت رعاية الأبوين، بأن وقت الفطام عن تلك الرعاية قد حان، وحان أوان الاستقلال والرحيل، ليبني كل منهم سدّه الخاص، ويبتني في حضن هذا السد بيته، ويُنشئ أسرة جديدة تكرّر تاريخ الأجداد، بُناة السدود الأعظم في مملكة الحيوان، بل في كل ملكوت الأحياء على كوكب الأرض.

في رحلة استقلاله الربيعية القاسية، يمضي القندس الشاب بعيداً مع جريان النهر المندفع، حتى يرسو على جزيرة آمنة يلاقي فيها نصفه الآخر، قندسة شابة تشاركه بقية

الرحلة بلا رحيل، بل بمكوث في المكان الذي ألّف بينهما، تمتد فترة اختبار عمق الألفة طوال الصيف الرغيد تحت السماء المكشوفة، حتى يتأكد كل منهما أن الآخر هو اختيار حياته، فيشرعان مع انحدار الصيف في بناء سدّهما المشترك الذي يحمي بيت الزوجية، ويكتشفان على أبواب الخريف أن ليس أمامهما غير أسابيع قليلة لإنجاز المهمة. يكون جريان النهر قد تطامن، وإن كان هبوب الرياح أبرد.

معاً يُسقطان الأشجار العالية في عمل يوصل الليل بالنهار، يقطعان بأسنانهما الماضية المصبوغة بحمرة اللُّب جنوع الأشجار، ويفصلان الأغصان عن الجنوع. في البدء يرصفان قاعدة السد بالحصى المدوَّر الثقيل في حِنكة، وعلى الحصا يُقيمان قطع الجنوع الأغلظ في نسق جمالوني كنجارين ماهرين، وفوق الجنوع يرصّان الأغصان الخِفاف، تصميم يعترض تسارع تيار الماء دون أن يعيقه، ويستجيب لمتغيرات منسوب النهر ارتفاعاً وانخفاضاً بطفو الجنوع والأغصان، فيجعل السد متحركاً، يصعد ويهبط بدقة «هيدروليكية» لم يستطعها أي مهندس للسدود من البشر في كل تاريخ السدود.

ها قد أكمل القندسان الزوجان الشابان بناء سدّهما، وأمام السد انبسطت واحة من سكينة الماء، وفي هذه السكينة صار ممكناً أن يشيّدا بيتهما بهندسة تتمم عبقرية بناء السدود، فهما يختاران وسط المياه تلة مرتفعة، يغطيانها بطبقات من الأغصان فوق الأغصان حتى تبرز فوق سطح الماء. هذه أرض البيت، وعلى هذه الأرض يقيمان البيت نفسه، جدرانه من الجنوع الطويلة تتكئ على القاع وترتفع مثل جدران الكوخ فوق تلة الأرض، يدهكان الجدران بالطين الذي ييبس ليحميهما ويحمي ذرّيتهما من انهمار ثلوج الشتاء المُنثر ومن الصقيع، ولا ينسيان أن يتركا في قمة الكوخ المخروطي فتحة للتهوية! أما مداخل البيت فهي مصمّمة ليعبرها أصحاب البيت دون سواهم من وحوش البر والبحر القطبية الهائمة والعائمة، فتحات سرية يستحيل إدراكها إلا بالغوص حتى القاع، ثم عبور أنفاق تحت القاع حَفَرها الزوجان الشابان بالأسنان والمخالب، لتنتهي بصعود مباغت إلى قلب الحِمى، والحميمية!

يضاهي محمد حسن علوان في روايته الأليمة البديعة بين القنادس والبشر، فيضع يده على الافتراق الأعمق بين الشبيهين إذ يقول: «صرنا عائلة قلقة، وحذرة، فظة وباردة، ونفعل ما تفعله القنادس تماماً: عندما يقرض القلق عظامنا نقرض بقية الأشياء، وعندما نجمع بعض الحكمة نشرع في بناء السد. الشيء الوحيد الذي لانجيده مثلها هو اهتمامنا ببعضنا رغم أنَّا أقمنا في بيت واحد مثلما تعيش هذه الحيوانات القارضة تحت آلاف الجنوع القديمة.».

هكذا يصل الروائي الماهر إلى جوهر الموافقة/المفارقة، عندما يفضح الغباء الروحي في السدود التي يرفعها البشر من حولهم لينفصلوا عن بعضهم البعض في تكارُه، مقابل الذكاء الفطري الحي في السدود التي تشيّدها القنادس حماية لسكينة بيوت تواصلها والمحبة. أسر بشرية مفكّكة تحت أسقف خرسانية صماء في مدن البشر، وأسر مترابطة





أشدّ الترابط تحت أسقف الأغصان وسط بحيرات القنادس. والحاصل أن القنادس تعيش كامل أعمارها دون أن تُخادع العالم أو يخدعها برغم عنف الطبيعة الشمالية، بينما قنادس روايتنا الجنوبيون تنقصف أعمارهم، وتتغضّن قلوبهم ويُخادع بعضهم بعضاً من وراء السدود التي يحبكونها حول أنفسهم بعناد وغباوة، حتى يبهتهم أن جُزرهم المنعزلة بكل مظاهرها الوارفة، لم تكن غير كذبة، أو محض سراب.

يحيا الأدب، والعلم أيضاً.

استنزاف البيئة يهدد العدالة بين الأجيال

الحمية المناخية ضرورة لإنقاذ الكوكب

د.أحمد مصطفى العتيق

لقد أصبح غلافنا الجوي مُتخَماً لدرجة البدانة المفرطة بانبعاثات الكربون، والغازات الأخرى المنبعثة عن الصوبات الزراعية. الأمر الذي يحتاج إلى تضافر الجهود لِمَدّ يد العون لهذا الغلاف الجوي بعد أن أصبحنا نعيش في عالم يتّسم بالمبالغة والإسراف في استهلاك كل شيء نتعامل معه في حياتنا اليومية بدءاً من المأكل والملبس والأحذية، ومروراً بالسيارات وكافة وسائل النقل، ووصولاً إلى لعب الأطفال وسائر أساسيات ومستلزمات هذه الحياة. وبعد أن أصبح إفراطنا في الطعام والشراب يشكّل تهديداً صارخاً لصحّتنا وسعادتنا بل ولحياتنا نفسها. إلا أن المشكلة لا تتوقف عند حدود هذا التهديد، لأننا لن نكون وحدنا فريسة سهلة للمرض. وإنما سيشاركنا المصير نفسه كوكب الأرض الذي نستمد منه الطعام والماء والهواء والأرض التي نعيش عليها. والذي أصبح يئنّ تحت وطأة أعنف وأشدّ ألوان الضغوط. ولذلك لم يعد لدينا خيارات كثيرة، فإما أن نتخذ خطوات حقيقة وجادّة من أجل إعادة كل أنظمتنا الشخصية والحياتية على ظهر كوكبنا إلى سيرتها الأولى، وإما أن نواجه أوخم العواقب. ببساطة، ماذا يستطيع أي شخص يعاني من زيادة مرضية



في وزنه أن يفعل عندما يخبره الطبيب بأنه يحفر- مبكراً- قبره بيديه؟ ليس أمامه سوى خيار وحيد وهو أن يتبع ريجيماً خاصاً.

إن العبارة الشائعة التي يستخدمها أصحاب الحركة البيئية «ليس في الفناء الخلفي لمنزلي» والتي تعني أنهم لن يسمحوا للخطر- أياً كانت صورته- بالوصول إلى الفناء الخلفي لمنزلهم، عبارة قاصرة، فلا عجب أن يهبّ معظم الناس لمناهضة المخاطر الغريبة التي تمثل تهديداً لهم، ولأسرهم، ولجيرانهم بصورة مباشرة.

ذلك أن الواقع يشير، للأسف، إلى أنه لا يزال هناك العديد من الذين لا ينظرون مثلاً للاحتباس الحراري أو التغيرات المناخية بشكل عام أياً كان شكلها بوصفها تهديداً شخصياً حالياً، فتجد معظم الناس يرون أن تلك الكارثة المناخيه مشكلة شخص آخر، تقع على كاهل الحكومات والمنظمات الدولية إلخ.

إن المناخ يتغير.. إن هناك ما يسوء بشأن مناخ الكرة الأرضية، حيث تظهر التقلبات المناخية الغريبة في كل مكان من العالم وبقعة من الأرض، وعلى نحو يثير التساؤلات. ذكرت صحيفة نيويورك تايمز Newyork Times،2007 أنه في شهر يناير/كانون الثاني 2007 خلع آلاف الأشخاص ملابسهم الشتوية متّجهين إلى المتنزّه المركزي لنيويورك ملتمسين نسمات الهواء، حيث كانت درجة الحرارة أعلى من 70 درجة فهرنهايت (أي 21 درجة مئوية) ولكن بعد أيام قليلة كست الثلوج المكان نفسه دون سابق إنذار، أما الآيكونومست the Economist، 2007 فقد ذكرت أن مدينة سياتل Seat-tle، تلك المدينة المعروفة بكثرة الثلوج فيها، فقد شهدت أكثر وأغزر الأمطار هطولاً في تاريخها في شهر نوفمبر/تشرين الثاني 2007. وقد تكبّد المزارعون الأستراليون في حوض نهر موراي دارلنج Murray - Darling، والذين يقومون بزراعة 40 ٪ من الإنتاج الزراعي الكلّي للبلدة خسائر فادحة نتيجة للنقص الحاد في منسوب المياه الناتج عن سنوات الجفاف. وقد أطبق الجفاف على كثير من الأجزاء الجنوبية الشرقية للولايات المتحدة، بشكل دفع العديد من المزارعين إلى التخلّي عن محاصيلهم وشرعوا في الدخول في نزاعات مع الحكام والمسؤولين حول حقوقهم في المياه. إنه بحق «جنون المناخ».

إن أولى خطوات الريجيم المناخي تعتمد بالدرجة الأولى على الاقتناع بالمسؤولية الشخصية عن التغيُّر المناخي. كم سيكون لطيفاً لو اكتفينا بإلقاء لوم تغيُّر المناخ على أصحاب المناصب الحكومية! إن هناك بالتأكيد تراجعاً حكومياً ورئاسياً عن معالجة مشكلة التغيرات المناخية أو الالتزام بالبروتوكولات والاتفاقيات الدولية، فليس لدى معظم الدول سوى أمل ضئيل في الالتزام ببنود بروتوكول كيوتو Kyoto protocol غير المعمول بها بالفعل. ولكن على الجانب الآخر فإن أسلوب حياتنا الاستهلاكي المعتمد على الطاقة هو السبب المباشر في الكارثة البيئية الحالية، ولن يحدث أي تغيير حقيقي، إلا إذا قمنا بهذا التغيير بأنفسنا، ومن ثم يجب على كل شخص أن يتحرك. أما الخطوة الثانية للريجيم المناخي فإنها تعتمد على الفهم الحقيقي لفلسفة «التنمية المستدامة» التي تقوم على عناصر ثلاثة هي:

1- الربط بين الاقتصاد والبيئة والعدالة في عملية صنع قرار يعمل كوحدة شاملة ومتكاملة.

2- التأكيد على التغيير طويل الأمد وتأثيره على المساواة بين الأجيال.

3- الإقرار بندرة الموارد الطبيعية وقدرات الدعم المحدودة للأنظمة البيئية.

لكن رجال السياسة وصنّاع القرار يروّجون لمفهوم مغلوط للتنمية المستدامة على أنها «التنمية التي تفي باحتياجات الجيل الحالي، ولكن دون وعد للأجيال المستقبلية بالوفاء باحتياجاتهم». إنها تنمية تتسم بالنهم. وحتى الآن نصيب الفقراء فيها ضئيل مما يضيع جانباً مهماً من فلسفتها وهي عدم وجود عدالة بين الأجيال أوبين الجيل الواحد. أما الخطوة الثالثة في الريجيم المناخي فهي أن ندرك جيداً أن خطر التغيُّرات المناخية بات في الفناء الخلفي لمنزلك، ذلك أن سماعنا عن الفيضانات وعن حالات الطقس السيء وعن ظاهرة التصحُّر في أماكن أخرى من العالم أمر، وحدوث هذه الكوارث في بلدتنا أمر آخر. حسناً أن الغلاف الجوي لكوكب الأرض لا يعرف حدوداً، والتغيرات التي تحدث، تحدث الآن في كل مكان. أما الخطوة الرابعة في إطار الريجيم المناخي فهي المواجهة الحاسمة لآفة «البذخ الاستهلاكي» في مجتمعاتنا. ففي الواقع تقع المادية المفرطة في جذور أزمتنا البيئية الحالية. وبينما تفشّى طاعون النزعة الاستهلاكية في كافة المدن الصناعية، بدأ التفكير- وإن كان بشكل محدود- في العواقب البيئية الناجمة عن تخمتنا المادية الاستهلاكية، حتى أصبح جليّاً بالنسبة لنا أن العديد من المواد الكيميائية العجيبة التي جعلت الإسراف الاستهلاكي أمراً ممكناً، هي في الواقع أداة قتل لجنسنا البشري. أما الخطوة الخامسة في الريجيم المناخي فهي تتمثّل في إنقاذ الطبيعة حباً في الطبيعة، فإذا كان هناك العديد من الدوافع خلف رغبتنا في حماية المناخ، البعض يفعل ذلك في محاولة للحفاظ على كيان أعلى شأناً، أي البيئة، التي هي مصدر حياتنا، والبعض يفعلون ذلك خدمة لأنفسهم.

إن الحجج والمناقشات المعنية بالجنس البشري تشكِّل أساس المذهب البيئي Environmentalism الحديث. ولكن العديد من المفكرين البيئيين يعتقدون أن الطبيعة تتمتع بقيمة فطرية تفوق احتياجاتنا البشرية المركزية لاستغلالها والاستمتاع بها. إنهم يؤمنون أننا ككائنات عاقلة ومتعايشة على هذا الكوكب الصغير، علينا حماية الطبيعة وتقديرها من أجل الطبيعة وليس من أجل إشباع احتياجاتنا. إنها أمُّنا الأرض نحبُّها ونرعاها لأنها أمُّنا، وليس من أجل ما تملكه من ثروات نرثها؛ فلا قيمة لهذا الميراث إن ضاعت أمُّنا.

عليّ بونابرت
صفحة من الدجل باسم الدين

د. أحمد زكريا الشلق

في عام 2007 أصدر المؤرخ الأميركي الدكتور «خوان كول» كتاباً جديداً عن مصر تحت حكم بونابرت، ترجمه الدكتور مصطفى رياض، أبدى فيه مؤلفه اهتماماً خاصاً بشأن سياسة بونابرت الإسلامية، أوضح فيه كيف مارس الجنرال الدجل السياسي باسم. الدين، حتى اندمج في أكاذيبه إلى درجة جعلت الناس ينعتونه بعليّ بونابرت، باعتباره مسلماً. والجديد الذي أتى به مؤلفنا هنا أنه استعان بشهادات قادة الحملة وجنودها، مثل ديتروي وساي وبوريين وغيرهم ممن كشفوا في منكراتهم كيف مارس قائدهم الدجل باسم الدين. وفضحوا أكاذيبه كما أوضحوا أن المصريين لم تنطلِ عليهم هذه الأساليب، وكانوا يعتبرون المسألة مجرَّد مزحة.

وتبدأ سياسة بونابرت الإسلامية، منذ منشوره الأول للمصريين عندما وطئت أقدام جيشه أرض مصر، الذي ادعى فيه أنه يعبد الله، ويحترم دينه والقرآن الكريم، كما طلب من المشايخ والعلماء أن يقولوا للناس إن الفرنسيين مسلمون مخلصون، وأنهم أحباء السلطان العثماني.

وعندما علم بونابرت أنّ نخبة القاهرة من المشايخ والأعيان والتجار قد عزفت عن الاحتفال بمولد النبي عام 1798 (1213هجرية)، ألح عليهم أن يعيدوا النظر في قرارهم. وجاء ردّ السيد خليل البكري بالاعتذار عن عدم إقامة الاحتفال لأنّ الموقف يتصف بعدم الاستقرار، فضلاً عن أنّ علية القوم لا يتوافر لديهم المال اللازم لإقامة هذا الاحتفال. عندئذ تقدم «بونابرت» لتمويل الاحتفال بنفسه، وقدّم ثلاثمائة فرنكٍ فرنسي إلى الشيخ البكري. وفي صباح يوم الاحتفال، أصدر «بونابَرت» أوامره بتقدم مسيرة مهيبة من قوات الحملة احتفالاً باليوم العظيم، فامتزجت نغمات الفرقة العسكرية المصاحبة للجنود بالأناشيد التي يتغنى بها المسلمون. ويعلق على ذلك أحد القادة الفرنسيين ساخراً «إن رجال المدفعية الفرنسيين يحيون محمداً». وقد مَثُل كبار الضباط الفرنسيين أمام الشيخ السيد خليل البكري، وفي حضور أعضاء الديوان قام «بونابرت» بإهداء الشيخ معطفاً من الفراء الثمين وخلع عليه لقب: «نقيب الأشراف»، أي زعيم تلك الجماعة التي يعتقد أعضاؤها بانتساب أصولهم إلى الرسول، وبدا واضحاً حرص بونابرت على القيام بدور السلطان المسلم، فهو يُكرّم سلالة النبي من الأشراف، وهم يتعهدون له بالحفاظ على الوضع القائم، ويتوسطون بما لهم من مكانة دينية بين الحاكم والمحكومين.

ويذكر «ساي» الذي طالما انتقد مغازلة «بونابرت» للإسلام أن القائد الأعلى ظهر في يوم المولد النبوي متدثّراً بعباءة شرقية، وأعلن نفسه حامي حمى الأديان كلها. وقد انتشرت الحماسة بين الناس الذين أجمعوا على تسميته باسم ابن عم الرسول «علي بن أبي طالب»، وصاروا ينادونه باسم «علي بونابرت». وإذا كان المصريون خلعوا على «بونابرت» الكورسيكي ذلك الاسم فقد عدّوا الأمر مزحة تثير الفكاهة. ويقول «بوريين» الذي ساءه ما رآه من نفاق القائد الأعلى القائم على استغلال الدين أن ذلك أفقده الاحترام:

«وقد أقام الشيخ البكري حفلاً عظيماً لـ«بونابرت» في بيته حيث اجتمع مائة من كبار شيوخ الأزهر، وقد افترشوا الأرض حول عشرين منضدة منخفضة وشرع واحد منهم في رواية سيرة النبي بنغمة وجدها الفرنسيون مملة. ووصل الأمر ببونابرت إلى مغازلة مشاعر الشيوخ الدينية إذ صَوَّرَ لهم مدى استعداد الجيش الجمهوري لاعتناق الإسلام في القريب العاجل. ويقول أحد الضباط الفرنسيين إنّ القائد الأعلى لم يَدَّخر وسعاً لإقناع المصريين بما يكنّه الجيش الفرنسي من توقير عظيم للرسول. أما الجنود فقد التزموا الأدب فيما يقولون، ولكنهم ما إن عادوا إلى ثكناتهم حتى ضجوا بالضحك لما رأوه من تلك المهزلة.».

لقد سعى «بونابرت» إلى إقناع أئمة المساجد أن يدعوا له في صلاة الجمعة على منابر المساجد، وقد جرت العادة في مصر حينذاك أن يدعو الأئمة للسلطان العثماني سليم الثالث، فرغب بذلك أن يُمنح الشرعية الإسلامية التي يضفيها هذا التكريم. ولم يكن يقدّر أن قيام الأئمة بالدعاء لحاكم أوروبي مسيحي ضربٌ من الحمق. وظل بونابرت طوال الصيف يجادل شيوخ الأزهر كلما التقى بهم، فهو يرى أنّهم مقصّرون كل التقصير في وضع حد للإثارة المحمومة التي يقودها هؤلاء الدعاة. وفي أحد اللقاءات طلب منهم إصدار فتوى تدعو إلى طاعة الدولة الجديدة. يقول «بونابرت» إنّ وجوه الشيوخ علاها الشحوب، وبدا عليهم التوتر والقلق، ثم تقدم الشيخ الشرقاوي آخر الأمر للردّ عليه فقال له: إنك تطلب حماية النبي وترى أنه يحبك، وترغب أن يسير المسلمون تحت ألويتك، وتأمل في إعادة أمجاد بلاد العرب، وإنك لست بعابد أوثان. فلتعلن إسلامك! إن مائة ألف مصري ومائة ألف آخرين من بلاد العرب ومن مكة والمدينة سيصطفون خلفك، فإن دَرَّبتهم ونظّمت صفوفهم حسبما ترى فإنهم سيقهرون الشرق كله تحت إمرتك، فتعيد بذلك مجد موطن الرسول. ويقول «بونابرت» إنّه في تلك اللحظة تلألأت وجوه الشيوخ



المتغضنة بالبِشْر، وانطرحوا جميعاً أرضاً ساجدين داعين الله أن يشملهم برعايته.

وربما رأى الشيخ الشرقاوي في تحول «بونابرت» إلى الإسلام الطريق إلى رفعة شأن العالم الإسلامي، ولعل الأمل قد راوده في أن «بونابرت» سيبادر بسداد الضرائب المستحقة إلى الباب العالي، ويطلب إلى السلطان العثماني تثبيته والياً على مصر. فمن وجهة النظر المصرية آنئاك لا يُعَدّ مثل هذا التصور غريباً؛ فكثير من الذين حكموا مصر ولدوا مسيحيين في بلاد القوقاز، وقد درج السلطان على منحهم اعترافاً بأثر رجعي متى أمسكوا بزمام السلطة بين أيديهم.

وقد رد «بونابرت» على الشيخ الشرقاوي بقوله إنّ هناك عقبتين تحولان دون تحوُّله وجنوده إلى الإسلام: الأولى الختان، والثانية شرب الخمر؛ حيث لن يتمكن أبداً من إقناعهم بالتخلي عنها فقد اعتادوها منذ الصغر. ويروي «بونابرت» أنّ الشيخ محمد المهدي، اقترح أن يجتمع ستون شيخاً لمناقشة الأمر علناً وتدارُسه. ويضيف «بونابرت» أنّ شائعة انتشرت في البلاد مفادها أنّ الشيوخ يلقّنون السلطان العظيم مبادئ الإسلام. ويقول «بونابرت» إن أربعة من فقهاء المسلمين أصدروا فتوى بعد شهر أسقطوا فيها شرط الختان إذ إنه حسب قولهم ليس فرضاً إسلامياً، كما أضاف أنهم أفتوا أيضاً أن شاربي الخمر من غير المسلمين يجوز أن يصبحوا مسلمين، غير أنّ مصيرهم سيكون جهنم إذا واصلوا شربها بعد إسلامهم. وقد أعلن القائد الأعلى عن سعادته لتخطّي العقبة الأولى، ولكنه أبدى انزعاجاً مما جاء بالفتوى بشأن شرب الخمر، فلم يرَ فيها ما يشجّع على اعتناق الإسلام. وبات من الواضح أنّ «بونابرت» لم يُوَفَّق في إقناع شيوخ الأزهر بمنحه إعلاناً شكلياً يفيد تحوُّله إلى الإسلام.

وبالطبع فإنّ الشرعية، لا الإسلام، هي ما كانت تعني «بونابرت»؛ فبدون الشرعية لا يمكن للفرنسيين أن يأملوا في حكم مصر على المدى البعيد، فإذا ما أقرَّ لهم بأنهم من المسلمين فإنهم بذلك يسلكون أقصر الطرق للحكم وفي ذلك ما يُرضي «بونابرت». لكن تلك الخطة تحَطّمت على صخرة تمسُّك الأزهريين والمصريين عموماً بأصول دينهم.

لقد لجأ «بونابرت» إلى القرآن الكريم يحتمي به وإلى علماء الدين يستعين بهم في تنفيذ مخططه إذ وجد نفسه في عزلة عن وطنه بسبب الحصار البريطاني، وفي مواجهة أهالي مصر الذين يحملون عداءً شديداً له، فضلاً عن الثورات التي يقوم بها البدو وأهل الحضر على حد سواء. وهكذا، شرع اليعاقبة الفرنسيون في إقامة أول جمهورية إسلامية حديثة عرفها العالم في مصر!

وإمعاناً في هذا الاتجاه، كتب «بونابرت» إلى شريف مكة يُعلنه بوصوله إلى القاهرة، ويعلمه بالإجراءات التي اتخذها للحفاظ على الأموال المخصصة للحرمين الشريفين في مكة والمدينة. وكان شيوخ الأزهر قد أطلعوا «بونابرت» على ما بمصر من أراض زراعية يوقف دخلها من المحاصيل على الإنفاق على الحرمين؛ فاتخذ «بونابرت» من ذلك وسيلة لاكتساب شرعية إسلامية تسمح له بأن يحلّ محلّ السلطان العثماني في توفير احتياجات الأراضي المقدسة من الغذاء. ولم يفت «بونابرت» أن يشير في خطابه إلى شريف مكة أنه يبسط حمايته على الأئمة والأشراف والفقهاء ليكسب لنفسه شرعية إسلامية.

وبالرغم من ذلك كله لم تفلح سياسة بونابرت الدينية التي أراد بها أن يتملّق المصريين الذين ظلوا يقاومون احتلاله لبلادهم حتى أفشلوا مشروعه الاستعماري.



علاء خالد

تمثال الوعي الجمعي

منذ يناير 2011 ومصر تعيش عصر الأحداث الكبرى، العصر الذي ترتفع فيه الذات الفردية والجموع لمصاف الفكرة، لتكون عصارتها ونسغها. العصر الذي تصبح فيه الفكرة أقوى من الجموع، لتفتح الطريق إلى الأسطورة، والتي تكون عادة على مرمى قدم من الأحداث تنتظر من يبعثها من رقادها. ظل الزمن ساكناً في مصر، معانداً لها، خالياً من الإثارة، من نهايات عقد السبعينيات، حتى بداية نهاية العقد الجديد في الألفية الجديدة. ربما كان هذا الكلام حقيقياً بشكل ما. ولكن داخل هذا الزمن الميت، أو الساكن، أو المتناوم، كانت هناك أفكار تَتَّجه إلى الأمام، تتحرَّك كنباتات الظل باتجاه ضوء بسيط يأتي من الجانب الآخر. المهم أننا كنا نرى هذا الجانب الآخر. لم يسقط من حسابنا، كما لم يسقط الأمل. منذ يناير 2011 ونحن، في مصر، نعيش وسط فيلم أو أسطورة حديثة، ربما سنحتاج زمناً هادئاً وخالياً من الأحداث الكبرى كي نتأملها بهدوء، ونتأمل قوة وعمق ما مَرَّ بنا. أسطورة أصبحت كل مكوناتها متوافرة، وبخاصة المعجزة. الآن يمكن أن نعرِّف المعجزة ليس فقط بتدخُّل قوى عليا، ولكن بانبعاث قوى من الداخل الصميمي لهذا الوعي الجمعي. بالتأكيد طبيعة هذه القوى المنبعثة ليست بالضروة تسير في خط متصاعد، ربما تسير خطوة إلى الأمام، وتتراجع أحياناً إلى الخلف، ثم تتقدَّم، ثم تلتف، لتصنع تضاريس وتنحت تمثال هذا الوعي الجمعي. إننا الآن جزء من هذه العجينة التي تتشكَّل بها هذه الأسطورة الحديثة، ومعها يتشكَّل جسم المجتمع الذي يتحرك إلى الأمام باتجاه ضوء أصبح ملموساً، وليس خطوة في الظلام.

أعتقد أن أي جسم اجتماعي فاعل مغلَّف بأسطورة ما، كرداء خفيف يكشف الجسم، ولكنه في الوقت نفسه يمنحه الحماية. لقد تشكَّلت الأسطورة الحديثة لهذا الشعب بالتعدُّد والتسامح والعدالة، وهي المعاني التي تحدَّدت في بداية ثورة يناير، ولكن بالتأكيد كانت هناك معان أخرى، لم يتضمَّنها شعرية وإيقاع هذه الشعارات، جاءت من حصيلة وسعي طويل داخل تاريخ هذا الشعب. الأسطورة هذه المرة هي أسطورة التساوي والعدل والتجاور والاعتراف. ربما هناك بعض التفاصيل والاستقطابات شوَّشَت على هذا المعنى القوي الذي بَثَّته الثورة مباشرة على الهواء، وفي نفس التوقيت، داخل قلوب الملايين.

جسم الشعب، أوتمثال وعيه الجمعي، تماس مع جسم أوزوريس الذي التأم ولَمَّ أشلاءه، بإرادتي الحب والصبر، واستدعى وحدته من كل جنبات الوادي. لا توجد أسطورة تخصّ الشعوب بدون دماء، أو أشلاء تُجمع، أو وحدة ما تنظم داخلها الفوضى التي تبحث عن شكل، والرغبة التي تبحث عن جسد. في مكان القلب من الشعب، يقبع أوزوريس، كرمز لبعث جاء بالحب والصبر. كل شعب يخلق أسطورته ليحمي نفسه، وليقابل هذه النفس عندما ينساها أو يهملها أو عندما تخفت تردُّداتها وصداها داخل وعيه الجمعي.

لقد ظلت هذه الأسطورة القديمة مدفونة تحت ركام الأساطير والحكايات المصفوفة في الذاكرة، لتنسج وتمنح ، أخيراً، هذه الاحتجاجات والأشلاء المنثورة للشعب، المعنى. بحجم حركة الاحتجاجات على الأرض، والسعي من أجل غد أفضل، بقدر ما تحدث نفس الإزاحات في المعنى، لتخرج الأسطورة من ركام التاريخ لتلتقي مع هذه الأرض المحتجة والنفوس الساعية. البعث الذي لا يتأتّى ألا بعد موت. لقد تآلفنا مع الموت داخل حياتنا لزمن طويل، كشكل من أشكال سكون الزمن. والآن نتآلف مع الموت بوجهه الآخر والفعّال كالعيش بجوار الخطر، كساحة سجال ونزال مع ما لم نجرِّبه وعهدناه في أنفسنا، وبالقرب من منبت القدر، وبالدخول في مسيرة لا نعرف أين تنتهي. جميعنا في انتظار هذا البعث لهذا الجسد، تمثال الوعي الجمعي.



العمل الفني: فرج دهام - قطر